

**FOLCLORE A LA CÁMARA:
DESCRIPCIÓN DEL PROCESO DE ADAPTACIÓN DE UNA OBRA ANDINA
COLOMBIANA PARA CORO DE FLAUTAS TRAVERSAS EN DO**

ALEXANDRA RIVERA ZULUAGA

CODIGO: 1112786424



**FACULTAD DE BELLAS ARTES Y HUMANIDADES
PROGRAMA LICENCIATURA EN MÚSICA
PEREIRA
2017**

**FOLCLORE A LA CÁMARA:
DESCRIPCIÓN DEL PROCESO DE ADAPTACIÓN DE UNA OBRA ANDINA
COLOMBIANA PARA CORO DE FLAUTAS TRAVERSAS EN DO**

ALEXANDRA RIVERA ZULUAGA

1112786424

Trabajo de Grado presentado como opción parcial para optar
al título de Licenciado (a) en Música.

Director

HAROLD MARIN VALENCIA

<Información académica o laboral>

**UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA
FACULTAD DE BELLAS ARTES Y HUMANIDADES
PROGRAMA LICENCIATURA EN MÚSICA
PEREIRA
2017**

Nota de aceptación

Firma del director

Firma del jurado

Firma del jurado

Pereira, noviembre 01 del 2017

CRÉDITOS

Relación de personas que participarán en este proyecto

1	NOMBRE COMPLETO: Alexandra Rivera Zuluaga		
FUNCIÓN EN EL PROYECTO			
Autor	<input checked="" type="checkbox"/>	Director	<input type="checkbox"/>
		Asesor	<input type="checkbox"/>
CORREO ELECTRÓNICO: Alexandra.rivera@utp.edu.co			
INFORMACIÓN ACADÉMICA			
Estudiante licenciatura en música de la Universidad Tecnológica de Pereira			
2	NOMBRE COMPLETO: Harold Marín Valencia		
FUNCIÓN EN EL PROYECTO			
Autor	<input type="checkbox"/>	Director	<input checked="" type="checkbox"/>
		Asesor	<input type="checkbox"/>
CORREO ELECTRÓNICO:			
INFORMACIÓN ACADÉMICA			
Licenciado en música de la Universidad Tecnológica de Pereira, Magister en Música			
3	NOMBRE COMPLETO: Carlos Uribe Beltrán		
FUNCIÓN EN EL PROYECTO			
Autor	<input type="checkbox"/>	Director	<input type="checkbox"/>
		Asesor	<input checked="" type="checkbox"/>
CORREO ELECTRÓNICO:			
INFORMACIÓN ACADÉMICA			
Licenciado en Música de la Universidad Tecnológica de Pereira, Especialista en docencia universitaria, Magister en comunicación educativa, Magister en educación docente			

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	18
1. ÁREA PROBLEMÁTICA	19
2. OBJETIVOS	20
2.1 OBJETIVO GENERAL	20
2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	20
3. JUSTIFICACIÓN	21
4. MARCO TEÓRICO	22
4.1 FOLCLORE	22
4.1.1 Folclore musical o música folclórica	22
4.1.2 Música folclórica de la región andina	23
4.1.3 Pasillo	24
4.2 ANÁLISIS MUSICAL	26
4.2.1 Análisis formal	27
4.2.2 Análisis armónico	27
4.2.3 Análisis melódico	27
4.3 ADAPTACIÓN	27
4.4 LA FLAUTA TRAVERSA	27
4.4.1 Técnicas extendidas de la flauta travesa	28
4.5 EL ENSAMBLE	29
4.5.1 El ensamble de flautas	29

4.5.2 El coro de flautas	30
4.6 ANTECEDENTES	31
5. METODOLOGÍA	32
5.1 TIPO DE TRABAJO	32
5.2 PROCEDIMIENTO	32
5.2.1 Fase 1. Análisis de la obra “Aires de mi tierra”	32
5.2.2 Fase 2. Descripción de la etapa del análisis	33
5.2.3 Fase 3. Adaptación de la obra “Aires de mi tierra” para coro de flautas	33
5.2.4 Fase 4. Descripción del proceso de adaptación de la obra	34
6. RESULTADOS	35
6.1. ANÁLISIS MUSICAL DE LOS ASPECTOS RÍTMICOS, ARMÓNICOS Y MELÓDICOS	35
6.2 DESCRIPCIÓN DEL PROCESO DE ANALISIS DE LA OBRA “AIRES DE MI TIERRA”	50
6.3 ADAPTACIÓN DE LA OBRA “AIRES DE MI TIERRA”.	51
6.4. DESCRIPCIÓN DE LAS VERSIONES DE LA OBRA “AIRES DE MI TIERRA”	57
7. FORMA DE DISCUSIÓN DE RESULTADOS	79
7.1 ANÁLISIS MUSICAL.	79
7.2 DESCRIPCIÓN DEL PROCESO DE ANÁLISIS.	79
7.3 ADAPTACIÓN DE LA OBRA “AIRES DE MI TIERRA”.	79
7.4 DESCRIPCIÓN DE LAS VERSIONES DE LA OBRA “AIRES DE MI TIERRA”.	80
8. CONCLUSIONES	81

9. RECOMENDACIONES	82
BIBLIOGRAFÍA	83
WEBGRAFIA	82
ANEXOS EN CARPETAS DE FORMATO DIGITAL	CD

ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Acompañamiento de pasillo en la guitarra	25
Ilustración 2. Rasgueo del tiple con <i>platillao</i>	25
Ilustración 3. Célula rítmica sin <i>platillao</i> , generalmente acentuado por el tiple	25
Ilustración 4. Resumen de la forma de la obra "Aires de mi tierra"	38
Ilustración 5. Fragmento de "aires de mi tierra" compases 1 - 4 Anexo B	39
Ilustración 6. Fragmento de "aires de mi tierra" compases 5 - 8 Anexo B	39
Ilustración 7. Movimiento melódico de fragmento de "aires de mi tierra" compases 1 – 4	39
Ilustración 8. Fragmento de "aires de mi tierra" compases 9 - 16. Anexo B	40
Ilustración 9. Resumen melódico de "aires de mi tierra" parte A. Anexo C	40
Ilustración 10. Fragmento de la obra "aires de mi tierra" compas 1 - 9. Anexo B	41
Ilustración 11. Fragmento de la obra "aires de mi tierra" compas 10 - 16. Anexo B	41
Ilustración 12. Variación del ritmo del pasillo (variación 1 – variación 2)	41
Ilustración 13. Fragmento obra “aires de mi tierra” compases 18 – 20. Anexo B.	42
Ilustración 14. Fragmento obra “aires de mi tierra” compases 21 – 24. Anexo B.	42
Ilustración 15. Movimiento melódico de fragmento de "aires de mi tierra" compases 17 - 20	42

Ilustración 16. Fragmento de "aires de mi tierra" compases 25 - 32. Anexo B	43
Ilustración 17. Resumen melódico de "aires de mi tierra" parte A. Anexo C	43
Ilustración 18. Fragmento de la obra "aires de mi tierra" compas 18 - 25. Anexo B	44
Ilustración 19. Fragmento de la obra "aires de mi tierra" compas 27 - 33. Anexo B	44
Ilustración 20. Fragmento de la obra "aires de mi tierra" compas 27 - 31. Anexo B	45
Ilustración 21. Fragmento de la obra "aires de mi tierra" compas 37 - 38. Anexo B	46
Ilustración 22. Fragmento de la obra "aires de mi tierra" compas 37 - 38. Anexo B	46
Ilustración 23. Movimiento melódico del tema de la parte C en la obra "aires de mi tierra" compas 37 - 44.	46
Ilustración 24. Resumen melódico de "aires de mi tierra" parte C. Anexo C	47
Ilustración 25. Fragmento de la obra "aires de mi tierra" compas 38 - 53. Anexo B	47
Ilustración 26. Fragmento de la obra "aires de mi tierra" compas 53 - 60. Anexo B	47
Ilustración 27. Fragmento de la obra "aires de mi tierra" compas 61 - 69. Anexo B	48
Ilustración 28. Fragmento de la obra "aires de mi tierra" compas 61 - 69. Anexo B	48
Ilustración 29. Fragmento de la obra "aires de mi tierra" compas 54 - 69. Anexo B	49
Ilustración 30. Letra de la obra "Aires de mi tierra"	51

Ilustración 31. Acompañamiento de los compases 9 al 14 en la versión 1 de la obra “Aires de mi tierra”. Anexo E	59
Ilustración 32. Introducción (compás 1 a 7) en la versión 1 de la obra “Aires de mi tierra” Anexo E	60
Ilustración 33. Acompañamiento compás 15 al 23 en la versión 1 de la obra “Aires de mi tierra” Anexo E	60
Ilustración 34. Acompañamiento compás 21 al 28 en la versión 1 de la obra “Aires de mi tierra” Anexo E	61
Ilustración 35. Acompañamiento compás 33 al 39 en la versión 1 de la obra “Aires de mi tierra” Anexo E	62
Ilustración 36. Acompañamiento compás 40 al 47 en la versión 1 de la obra “Aires de mi tierra” Anexo E	62
Ilustración 37. Acompañamiento compás 49 al 55 en la versión 1 de la obra “Aires de mi tierra” Anexo E	63
Ilustración 38. Acompañamiento compás 49 al 55 en la versión 1 de la obra “Aires de mi tierra” Anexo E	63
Ilustración 39. Calderón final del solo de flauta 1, compás 17, e inicio de la obra en tempo de pasillo, compas 18, en la versión 2 de la obra “Aires de mi tierra”. Anexo E	64
Ilustración 40. Acompañamiento compases 19 al 28 en la versión 2 de la obra “Aires de mi tierra”. Anexo E	65
Ilustración 41. Acompañamiento compases 19 al 28 en la versión 2 de la obra “Aires de mi tierra”. Anexo E	66
Ilustración 42. Repetición de la parte B, compás 50, en la versión 2 de la obra “Aires de mi tierra”. Anexo E	66
Ilustración 43. Escalas cromáticas, compás 53 y 54, en la versión 2 de la obra “Aires de mi tierra”. Anexo E	67
Ilustración 44. Fragmento, compases 66 al 73, en la versión 2 de la obra “Aires de mi tierra”. Anexo E	67
Ilustración 45. Fragmento, compases 98 al 105, en la versión 2 de la obra “Aires de mi tierra”. Anexo E	68

Ilustración 46. Fragmento, compases 82 al 86, en la versión 3 de la obra “Aires de mi tierra”. Anexo E	71
Ilustración 47. Fragmento, compases 106 al 113, en la versión 3 de la obra “Aires de mi tierra”. Anexo E	71
Ilustración 48. Compás 79 de la obra “Aires de mi tierra”. Anexo E, lado izquierdo versión 3, lado derecho versión 4.	72
Ilustración 49. Compás 22 de la obra “Aires de mi tierra”. Anexo E, lado izquierdo versión 3, lado derecho versión 4.	73
Ilustración 50. Compás 24 de la obra “Aires de mi tierra”. Anexo E, lado izquierdo versión 3, lado derecho versión 4.	73
Ilustración 51. Compás 28 de la obra “Aires de mi tierra”. Anexo E, lado izquierdo versión 3, lado derecho versión 4.	74
Ilustración 52. Compás 29 de la obra “Aires de mi tierra”. Anexo E, lado izquierdo versión 3, lado derecho versión 4.	74
Ilustración 53. Compás 30 de la obra “Aires de mi tierra”. Anexo E, lado izquierdo versión 3, lado derecho versión 4.	75
Ilustración 54. Compás 33 de la obra “Aires de mi tierra”. Anexo E, lado izquierdo versión 3, lado derecho versión 4.	75
Ilustración 55. Compás 49 de la obra “Aires de mi tierra”. Anexo E, lado izquierdo versión 3, lado derecho versión 4.	76
Ilustración 56. Compás 65 de la obra “Aires de mi tierra”. Anexo E, lado izquierdo versión 3, lado derecho versión 4.	76
Ilustración 57. Compás 65 de la obra “Aires de mi tierra”. Anexo E, lado izquierdo versión 3, lado derecho versión 4.	77
Ilustración 58. Compás 72 de la obra “Aires de mi tierra”. Anexo E, lado izquierdo versión 3, lado derecho versión 4.	77
Ilustración 59. Fragmento de los compases 101 al 104 de la obra “Aires de mi tierra”. Anexo E, arriba versión 3, abajo versión 4.	78
Ilustración 60. Fragmento de los compases 111 al 112 de la obra “Aires de mi tierra”. Anexo E, en el lado izquierdo versión 3, en el lado derecho versión 4.	78

CUADROS

Cuadro 1. Resumen armónico "aires de mi tierra" parte A.	39
Cuadro 2. Resumen armónico "aires de mi tierra" parte B	42
Cuadro 3. Resumen armónico "aires de mi tierra" parte C.	45
Cuadro 4. Versiones de la obra "Aires de mi tierra"	56
Cuadro 5. Introducción en la versión 1 de la obra "Aires de mi tierra"	57
Cuadro 6. Armonía original y re armonización de la parte A en la versión 1 de la obra "Aires de mi tierra"	58
Cuadro 7. Armonía original y re armonización de la parte B en la versión 1 de la obra "Aires de mi tierra"	58
Cuadro 8. Armonía original y re armonización de la parte C en la versión 1 de la obra "Aires de mi tierra"	58
Cuadro 9. Solo de la versión 2 de la obra "Aires de mi tierra"	69
Cuadro 10. Armonía versión 1 y versión 2 de la parte A de la obra "Aires de mi tierra"	69
Cuadro 11. Armonía versión 1 y versión 2 de la parte B de la obra "Aires de mi tierra"	69
Cuadro 12. Armonía versión 1 y versión 2 de la parte C de la obra "Aires de mi tierra"	70

LISTA DE ANEXOS

ANEXO A. Partitura original de la obra “Aires de mi tierra”

ANEXO B. Partitura editada de la obra “Aires de mi tierra”

ANEXO C. Partitura analizada de la obra “Aires de mi tierra”

ANEXO D. Análisis escaneado de la obra “Aires de mi tierra”

ANEXO E. Versiones de la obra “Aires de mi tierra”

GLOSARIO

Frullato: El *frullato* es una técnica de interpretación ocupada en algunos instrumentos de viento, en especial en la flauta travesa. Se la considera una variante del 'lengüeteo' introducida por Richard Strauss. Se produce al redoblar la consonante <R> mientras se sopla, generando un efecto de matraca o rueda dentada en el sonido. Los instrumentistas que no pueden redoblar la <R> optan por el sonido de la 'R' francesa, producido en la parte posterior de la garganta.¹

Rearmonización: La rearmonización es el cambio de la armonía de un tema cambiando su carácter, pero manteniendo la melodía original. El grado de intervención sobre la canción original dependerá de los requerimientos funcionales de la intervención y/o de los gustos personales del arreglador.²

¹ Rivas. Francisco. Técnica. En: Músicos alados: Blog de biomusicología. [en línea]. Disponible en: <http://musicosalados.blogspot.com.co/2011/12/tecnica.html> (citado el 22 de octubre de 2017)

² Santander. José Luis. Tips de Rearmonización. Disponible en: <http://www.joseluissantander.cl/curriculum.html>

RESUMEN

Este proyecto nació debido a la preocupación sobre la carencia de repertorio andino colombiano para coro de flautas traversas, así que se escogió la obra “Aires de mi tierra” del compositor Gustavo Gómez Ardila para realizarle un análisis a nivel armónico, rítmico, melódico y formal y seguidamente realizar la creación de una versión para coro de flautas, sin embargo, el proyecto no termina ahí, sino que, una de las miras de este proyecto es plasmar la descripción de cómo se realizaron estos procesos, pensando en que estas descripciones sirvan de guía, al menos inicial, para los futuros músicos que decidan ahondar en este tema.

PALABRAS CLAVES: Descripción, Flauta, Adaptación

ABSTRACT

This project was born due to the concern about the lack of Colombian Andean repertoire for choir of transverse flutes, so "Aires de mi tierra" by composer Gustavo Gómez Ardila was chosen to perform a harmonic, rhythmic, melodic and formal level analysis and then create a version for choir of flutes, however, the project does not end there, one of the aims of this project is to capture the description of how these processes were performed, thinking that these descriptions serve as guide, at least initial, for future musicians who decide to delve into this subject.

KEY WORDS: Description, Flute, Adaptation

INTRODUCCIÓN

Se debe tener en cuenta que el folclore es nuestra identidad ante los demás pueblos y naciones, una identidad que se ha ido construyendo poco a poco, y que se transforma a través del tiempo. Es notable que el folclore del país es muy diverso, tanto así que cada región es claramente diferenciable una de otra. Esta riqueza cultural nos acompaña desde la época precolombina y ha ido evolucionando con aportes culturales de otras comunidades, las más relevantes son las que arribaron en 1412 y años posteriores. Es en este año que los españoles llegan al continente americano y empiezan a mezclarse con los aborígenes de estas tierras, y asimismo con su cultura, en los años posteriores tras la necesidad de conseguir trabajadores más fuertes son traídas personas desde África, razón por la cual, la cultura que se había formado sufre otros cambios. Estos tres folclores, indígena, español y africano son la base de la música colombiana, ellos conforman esta música tan bellamente reconocida en el mundo.

Esta música estuvo recluida durante mucho tiempo en las montañas, costas y rincones de todo el país pues al parecer no era digna de la clase alta (españoles) que había en esos días, sin embargo, en la actualidad se puede ver claramente como la música colombiana ha sido llevada a las salas de conciertos por grandes genios de la música, esta clase de hazañas ha permitido pensar la música colombiana desde otros tipos de ensambles musicales, sin embargo, aún queda mucho por hacer en este campo, pues hay gran cantidad de obras que solo se encuentran escritas para cuarteto típico instrumental andino colombiano o piano, dejando de lado los demás tipos de ensambles.

Además, es de gran importancia rescatar la esencialidad del trabajo en grupos para todo instrumentista, puesto que ayudan a desarrollar aptitudes que complementan su hacer integral como músicos, el Doctor en Música Carlos Javier Fernández quien además tiene Grado superior de Música de Cámara y Armonía, muestra los beneficios de la clase colectiva para un alumno, aporta lo siguiente:

*“Desde el punto de vista del alumno, la Clase Colectiva favorece su desinhibición a la hora de tocar en público y consigue a su vez vencer la timidez interpretativa y promover la comunicación en grupo desde el principio. Los beneficios son innumerables y a veces inimaginables ya no sólo en su vida musical sino para la cotidiana y su desarrollo personal”.*³

³ FERNÁNDEZ, Carlos Javier. la clase colectiva en los instrumentos de viento. En: Musicalia [en línea]. No 3. Disponible en: <http://www.csmcordoba.com/revista-musicalia/musicalia-numero-3/200-la-clase-colectiva-en-los-instrumentos-de-viento> (citado el 16 de octubre de 2016).

1. ÁREA PROBLEMÁTICA

1.1 Descripción del contexto. En la universidad tecnológica de Pereira se ha logrado abrir un espacio donde los flautistas de cualquier semestre pueden reunirse y realizar el ejercicio del ensamble, en estos espacios se busca ejecutar principalmente música andina colombiana para coro de flautas, sin embargo, es difícil conseguir el material.

1.1.1 Definición del problema. En el programa de Licenciatura en música de la Universidad Tecnológica de Pereira, se pretende describir el proceso de adaptación la obra “Aires de mi tierra” del compositor Gustavo Gómez Ardila para el formato de coro de flautas traversas, debido a la carencia de repertorio para este tipo de ensambles basados en música nacional y a la falta de textos que den pautas para la realización de una versión de este tipo.

1.2 Factores o aspectos que intervienen. Según el análisis del objeto de estudio se encontraron los siguientes

1.2.1 Factor o aspecto 1. Análisis musical. Se requiere identificar los aspectos armónicos, melódicos, rítmicos y formales de la obra “Aires de mi tierra” del compositor Gustavo Gómez Ardila.

1.2.2 Factor o aspecto 2. Descripción del análisis musical. Se requiere describir el proceso de análisis musical aplicado a la obra “Aires de mi tierra”.

1.2.3 Factor o aspecto 3. Adaptación musical. Se requiere adaptar la obra “Aires de mi tierra” al formato de coro de flautas traversas en do.

1.2.4 Factor o aspecto 4. Descripción del proceso de adaptación. Se requiere brindar un informe sobre el proceso de adaptación de la obra “Aires de mi tierra”.

1.3 Preguntas que guiarán la investigación. A partir del análisis de los hechos y factores descritos anteriormente se plantean las siguientes preguntas:

1.3.1 Pregunta general o hipótesis de trabajo ¿Cómo intervenir una obra musical de origen andino colombiano para coro mixto y lograr una nueva versión?

1.3.2 Preguntas específicas

- ¿Cuáles son los aspectos melódicos, armónicos, rítmicos y formales que intervienen la obra “Aires de mi tierra”?
- ¿Cuáles son los aspectos más relevantes en el proceso del arreglista sobre la obra “Aires de mi tierra”?
- ¿Cómo realizar una adaptación para coro de flautas de la obra “Aires de mi tierra”?

2. OBJETIVOS

2.1 OBJETIVO GENERAL

Descripción y Creación de una versión para coro de flautas traversas del pasillo “aires de mi tierra” del compositor Gustavo Gómez Ardila

2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- **Objetivo 1.** Realizar el análisis formal, armónico y melódico de la obra “Aires de mi tierra”
- **Objetivo 2.** Describir el proceso de análisis de la obra “Aires de mi tierra”
- **Objetivo 3.** Adaptar la obra “Aires de mi tierra” para coro de flautas
- **Objetivo 4.** Describir el proceso de adaptación de la obra “Aires de mi tierra”

2.2 PROPÓSITOS

- **Propósito 1.** Expandir el repertorio para coro de flautas traversas en Do basado en música andina colombiana
- **Propósito 2.** Dejar una guía sobre cómo realizar una adaptación para coro de flautas
- **Propósito 3.** Motivar a los estudiantes de flauta travesa a hacer parte del coro de flautas.

3. JUSTIFICACIÓN

El rescate de la música tradicional ha sido un tema de preocupación para la nación, puesto que es la música quien nos representa ante otros países, para asegurarse de la preservación de este tipo de identidad el gobierno colombiano saco a la luz el artículo 3 de la ley 851, expedida el 19 de noviembre de 2003, el cual declara: *“Artículo 3°. La Nación a través del Ministerio de Cultura contribuirá al fomento, internacionalización, promoción, protección, divulgación, financiación y desarrollo de los valores culturales que se originan alrededor de nuestra identidad musical.”*⁴

Como ya lo dice el artículo toda la nación debe preocuparse por el fomento, la internacionalización, la promoción, la protección, la divulgación, la financiación y el desarrollo de los valores culturales que se originan alrededor de nuestra identidad musical, pero es a los músicos a quien concierne más responsabilidades sobre estas labores, ya que son los que tienen relación directa con lo que a música se refiere.

Sobre la importancia de la música nacional en la educación Azahara Arévalo nos comparte: *“De la misma manera que la mayoría del alumnado considera a la música “cultura” como obsoleta y arcaica, muchos desconocen y no encuentran familiaridad en las prácticas de carácter folklórico.”*⁵, estas cortas líneas plantean la problemática sobre el folclore en la educación europea, propiamente en España, dejando vislumbrar que el problema no ocurre solo en Colombia, por otro lado, esto deja en evidencia que el desconocimiento y la poca relación de los músicos jóvenes con la música nacional genera desdén hacia ellas, es en este punto donde sale a relucir la importancia de trabajar la música nacional independientemente del instrumento que se esté abordando o el ensamble que se esté trabajando.

Es por esto por lo que una de las principales razones de ser de este proyecto es brindar consejos a los profesores responsables de las practicas colectivas, propiamente para coro de flautas traversas en C, que ayuden o guíen el desarrollo de adaptaciones del repertorio andino colombiano, ya que encontrar repertorio de esta índole se torna difícil, también, busca realizar un acercamiento a la música tradicional de la región andina colombiana, pues es importante que se conozca la música de la región a la cual se pertenece.

4 ALCALDIA DE BOGOTA [EN LINEA].

<http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=10571>. (citado el 16 de octubre de 2016).

5 ARÉVALO, Azahara. Importancia del folclore musical como práctica educativa. En: LEEME. No 23. [en línea]. (junio de 2009). Disponible en: <http://musica.rediris.es/leeme/revista/arevalo09.pdf> (citado el 7 de octubre de 2016)

4. MARCO TEÓRICO

4.1 FOLCLORE

Para desarrollar este capítulo se tendrá como referencia principal al doctor Raúl Iturria con su libro *Tratado del Folclor*, el cual reúne diferente información sobre el folclore uruguayo y lo recopila en este libro.

En el libro *Tratado del Folklore* de Raúl Iturria se encuentra una descripción sobre la primera vez que se usó la palabra folclore, dice que⁶ la palabra “folklore” fue usada por primera vez por el arqueólogo William John Thoms en una carta dirigida a la revista londinense “Athenaeum” bajo el pseudónimo de Ambrose Merton, en la cual proponía que se cambiaran los términos “antigüedad popular” y “literatura popular” por el término ya comentado, esta, es una palabra compuesta que significa: “folk” pueblo y “lore” saber tradicional.

Según el Dr. Iturria hay diferentes tipos de folklore, a continuación, se muestra la clasificación que trata en su libro *Tratado del Folklor*⁷:

A) Los que se transmiten por palabra:

- 1) **Folklore literario** (comprende todo lo relativo a las leyendas, mitos y tradiciones)
- 2) **Folklore lingüístico** (que tiene que ver con el habla popular, el lenguaje vulgar, refranes, dichos y adivinanzas)
- 3) **Folklore científico** (relativo a las ideas referentes a las creencias populares, a las supersticiones, las adivinaciones, la medicina natural o primitiva)

B) Folklore que se transmite por la acción imitada (la música, bailes, juegos, oficios, costumbre y usos)

4.1.1 Folclore musical o música folclórica.

Es importante recordar a que se refiere el término “música folclórica”, el licenciado en medicina José Manuel Brea Feijoo, colaborador en revistas musicales de ámbito folclórico y clásico como www.filomusica.com, www.opusmusica.com y de

6 ITURRIA, Raúl. “tratado del folklore”. Montevideo, 2006. Pág. 7. Recuperado en: <http://www.estudioshistoricos.org/libros/raul-iturria.pdf>

7 Ibid., Pág. 14

la Enciclopedia Galega e Universal (Ir Indo), en el apartado de música clásica, escribió para la revista *Filomusica* una descripción sobre este término:

La música folclórica es la que se transmite por tradición oral –carece de notación escrita– y se aprende de oído, siendo en su mayoría de individuos anónimos o de nombre olvidado; se desconocen los autores de baladas y romances, de canciones de soldados, marineros y cazadores, de siega y vendimia, de bebida y boda, de Navidad y romería, que constituyen el auténtico tesoro musical de cada país, y su persistencia a través de los siglos es un inescrutable misterio. Ni siquiera puede advertirse si los cantos proceden de un creador individual o son obra de un grupo. En definitiva, viene a ser la expresión sonora de las masas preferentemente rurales y no educadas de unas sociedades donde también hay una clase con mejor formación musical (la música de esta sería la denominada Clásica o “cultura”). Además, puede definirse como la música con la que la comunidad étnica se identifica mejor a sí misma⁸.

Si bien es cierto la música folclórica ha sido transmitida oralmente y aprendida de oído por mucho tiempo, sin embargo, en los últimos años muchos músicos han optado por transcribirla para dejar los registros de esta música a las generaciones venideras, de igual manera con el inicio de academias musicales en el país se ha escrito mucha música que tiene como base los ritmos folclóricos del país, logrando así, expandir el repertorio nacional.

4.1.2 Música folclórica de la región andina

Cada una de las culturas que llegaron a este territorio hicieron una gran contribución en el desarrollo musical del país, además, la concentración de culturas diferentes en cada región ocasionó que cada una desarrollará un tipo de identidad diferente, ya que, cada una estuvo influenciada por las tradiciones que cada grupo representaba. En el 2011 el licenciado Diego Armando Lozano, graduado de la Universidad Pedagógica Nacional en la ciudad de Bogotá menciona en su trabajo de grado una pequeña descripción sobre el arraigo cultural en cada región:

Entre las supervivencias raciales arraigadas en cada región, se encuentran la indígena, española y mestiza en la región andina, y en Bogotá, el aporte español y criollo. En los llanos orientales están principalmente la indígena y española. En la atlántica, la blanca, negra e indígena. En el departamento del Chocó, se evidencia el ancestro africano principalmente en los bailes sensuales

⁸BREA, FEIJOO, José Manuel. Folklor Musical: de lo particular a lo universal. En: *Filomusica* [en línea]. (diciembre de 2007). Disponible en: <http://www.filomusica.com/filo86/folklore.html> (citado el 4 de enero de 2017)

*del Pacífico sur, mientras en el Pacífico norte predomina el español y, en pocos ritmos, la ascendencia africana e indígena*⁹.

Son estas diferentes mezclas de cultura las que definieron las identidades musicales de las regiones, esto deja en evidencia porque la mayoría de los ritmos que se desarrollaron en la región andina tiene sus bases principalmente en la música europea

Esta región es la más grande del país, cuenta con aproximadamente 34.000.000 (34 millones) de habitantes, *“En ella prevalece la “cultura mestiza”, con un fuerte predominio de las supervivencias españolas sobre las indígenas. La mayoría de sus danzas, cantos y ritmos tienen orígenes hispánicos, con adaptaciones y creaciones autóctonas colombianas.*^{10”}

Como se había dicho antes la música europea fue un gran aporte para la música del interior del país de sus danzas se derivan algunos de los ritmos más importantes de esta región, aunque aún se discute sobre los aportes de la cultura africana en ellos; gracias a estos aportes, sean de españoles o de africanos o de ambos, se han creado ritmos que definen a la música del interior, por lo menos la de la región andina. Sobre estos ritmos encontramos los siguientes:

Bambuco, Torbellino, Guabina, Rajaleña, Sanjuanero, Guaneña, Bunde tolimense, Caña, Caña brava, Vueltas antioqueñas, Fandanguillo criollo, Pasillo, Danza criolla, Música guasca.

Entre todos estos, es el bambuco uno de los ritmos de mayor auge en el país, tanto así que es considerado el ritmo nacional, otro de los ritmos es el pasillo, ritmo al cual pertenece la obra que se abordará en este proyecto, a este se le describirá con un poco más de profundidad en el siguiente texto.

4.1.3 Pasillo

El pasillo, un aire musical de Boyacá, se puede considerar como una mezcla del folclor indio y el folclor europeo. Aparece cerca de 1800 cuando los criollos “acomodados”, burgueses, decidieron adicionar el baile a sus reuniones, buscando entre todas las opciones de la música de ese entonces descubrieron que estas danzas no se acomodaban al aire cortesano que ellos manejaban en sus fiestas, así que tomaron el ritmo del vals europeo y le hicieron algunas variaciones, este se bailaba a un tempo más rápido con pasos pequeños.

⁹ LOZANO CASTIBLANCO, Diego Armando. LOS RITMOS CORTESANOS DEL DEPARTAMENTO DEL CHOCÓ Una mirada a su folclore. Bogotá, 2011. 161 h. Trabajo de grado (licenciado en música). Universidad Pedagógica Nacional. Facultad de Bellas Artes. Disponible en: http://www.danzaenred.com/sites/default/files/documentos/monografia_los_ritmos_cortesanos_del_choco_-_diego_lozano.pdf (citado el 13 de octubre de 2016)

¹⁰ Colombia.com. Colombia info- el torbellino [en línea]. <http://www.colombia.com/colombia-info/folclor-y-tradiciones/bailes-y-trajes-por-regiones/region-andina/>. (citado el 24 de octubre del 2016)

En su tiempo el pasillo causó furor; *“en los años de transición entre los siglos XIX y XX, el pasillo se convirtió en el ritmo de moda de los colombianos; era el más solicitado por los jóvenes y el más escuchado en las tertulias bogotanas y en los restaurantes típicos, al estilo de "Rondinella", "La Gata Golosa", etc.”*¹¹

Se encuentran también varios tipos de pasillos según el escritor, historiador, educador y folclorólogo colombiano Javier Ocampo López son solo 2 los más representativos: el pasillo fiestero instrumental y el pasillo lento vocal o instrumental, da una descripción de estos en una de sus publicaciones para la página virtual del banco de la república.

En la interpretación de los pasillos encontramos dos tipos representativos:

El pasillo fiestero instrumental, que es el más característico de las fiestas populares, bailes de casorios y de garrote; se confunden con la típica banda de música de los pueblos, con los fuegos de pólvora, retretas, corridas, etc.

El pasillo lento vocal o instrumental, es característico de los cantos enamorados, desilusiones, luto y recuerdos; es el típico de las serenatas y de las reuniones sociales de cantos y en aquellos momentos de descanso musical, cuando deseamos recordar¹².

Aunque estos pasillos parecen ser diferentes no o son del todo, con el tiempo se han generalizados motivos rítmicos de acompañamiento basados en el tiple (Instrumento Nacional) o la guitarra, estos dos instrumentos hacen parte del trio típico colombiano, no se incluye la bandola porque ella desempeña el papel melódico en el trio.

GUITARRA

¹¹ OCAMPO LÓPEZ, Javier. Aires musicales del folclor boyacense. En: El pueblo boyacense y su folclor. [en línea]. n°9. Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/folclor/pueboy/pueboy5i.htm#%2814%29> (citado el 24 de octubre de 2016)

¹² OCAMPO LÓPEZ, Javier. Aires musicales del folclor boyacense. En: El pueblo boyacense y su folclor. [en línea]. n°9. Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/folclor/pueboy/pueboy5i.htm#%2814%29> (citado el 24 de octubre de 2016)

Ilustración 1. Acompañamiento de pasillo en la guitarra



TIPLE

Ilustración 2. Rasgueo del tiple con *platillao*



Ilustración 3. Célula rítmica sin *platillao*, generalmente acentuado por el tiple¹³



4.2 ANÁLISIS MUSICAL

Con el paso del tiempo el análisis musical se ha ido consolidando como una disciplina que, según el libro *Materiales Básicos de Análisis Musical* escrito por Roca¹⁴, permite al analista “tradicional” comprender como el compositor ha construido la obra, mediante el estudio de la partitura, reflexionando acerca de las estructuras musicales que este usó. Sin embargo, el mundo del análisis musical no se queda allí, pues se han desarrollado varias metodologías para realizarlo, metodologías que se han preocupado por el significado de la música, sobre los aspectos psicológicos en el oyente y en el intérprete. A una obra se le pueden analizar varios aspectos, en esta oportunidad solo nos basaremos en tres: la forma, la armonía y la melodía.

4.2.1 El análisis formal Se preocupa por dar a entender la estructura de la obra, dividiéndola en secciones, yendo de lo más grande a lo más pequeño, identifica si las partes o secciones en la que está dividida la obra se relacionan de alguna manera, si son iguales, diferentes o si comparten algún tipo de similitud.

¹³ Ibid.

¹⁴ ROCA, Diego. “Materiales Básicos de Análisis Musical”. Pág. 6-7. Recuperado en: https://acceda.ulpgc.es:8443/xmlui/bitstream/10553/11319/3/0694364_00000_0001.pdf

4.2.2 El análisis armónico. Permite dar a conocer los acordes que usa el compositor para desarrollar el discurso melódico, es decir, muestra las bases armónicas de la obra, la forma de cifrar esta estructura varía dependiendo el analista.

4.2.3 El análisis melódico. Según ROCA¹⁵ el análisis melódico pretende descubrir el sentido completo de una melodía hallando los elementos básicos, motivos, y encontrando sus variaciones, ya que se pueden repetir, modificar, dividir o combinar.

4.3 ADAPTACIÓN.

El término adaptación se usa para definir la acción de ajustar algo, en este caso una obra musical, a un formato para el que no fue escrita, durante este proceso se trata de impregnar la obra con algo que represente a la persona que lo realiza, dejar un sello personal en el trabajo, aunque existe esta pequeña libertad se debe tener en cuenta no desfigurar de una manera alarmante la melodía, pues no se quiere borrar la esencia de la obra musical.

4.4 LA FLAUTA TRAVERSA

La flauta es un instrumento perteneciente a la familia de los vientos – madera. Aunque la mayoría de ellas están hechas de metal no se les puede ubicar en la familia de los metales pues la producción del sonido no depende de una boquilla, como los instrumentos que si integran la sección de los vientos - metales, es más, esta no necesita de ningún tipo de caña para producir su sonido, solo cuenta con un orificio en el bisel donde se ponen los labios.

En su definición simple la flauta no es más que un tubo de metal dividido en tres partes, inicialmente contaba 6 orificios que con el tiempo se reemplazaron por llaves y a su vez, se fueron añadiendo más orificios, esto ocasionó que terminaran siendo diecisiete orificios activados por medio de llaves, esto le brindo perfeccionamiento a la técnica instrumento.

Gracias a este mecanismo y a Theobald Bohm, quien fue su desarrollador, los flautistas pudieron dominar con excelencia la técnica que requería su época si no también, nuevas técnicas que se irían descubriendo con la evolución de la música; a estas técnicas se les llamo: técnicas extendidas.

¹⁵ ROCA, Diego. “Materiales Básicos de Análisis Musical”. Pág. 71. Recuperado en: https://acceda.ulpgc.es:8443/xmlui/bitstream/10553/11319/3/0694364_00000_0001.pdf

4.4.1 Técnicas extendidas de la flauta traversa. Las técnicas extendidas son herramientas de interpretación que han ido surgiendo principalmente, gracias a la música contemporánea. Esta técnica trabaja sobre el timbre, encuentra microtonos a partir de otras digitaciones, genera glissandos de diferentes maneras, etc. esta técnica brinda al flautista una nueva gama de sonoridades.

En cuanto a la clasificación la flautista y magister en música latinoamericana Patricia García realizó un material de estudio sobre este tema en el cual divide las técnicas extendidas de la siguiente manera:

CLASIFICACIÓN DE LAS TÉCNICAS EXTENDIDAS SEGÚN SUS CUALIDADES

CON ALTURAS DEFINIDAS O AMPLIACIONES DE SONIDOS

Sonidos de la cuarta octava
Frullato
Armónicos
Dobles armónicos
Whistle tones o sonidos silbados
Trumpet sound
Utilización de la voz y sus variantes
Multifónicos
Multifónicos con frullato
Cluster de armónicos

SONIDOS PERCUSIVOS

Golpe de llave
Golpe de lengua
Tongue RAM

SONIDOS DE AIRE

Sonido de aire
Sonido de aire (solo aire, con frullato. Con golpe de glotis)
Inhalación y exhalación
Roller air sound

GLISSANDOS Y CROMATISMOS

Glissandos
Cromatismos con trinos de llaves

TRINOS

Bisbigliando o trinos de color

Tremolo

Trino doble

Trino de multifónicos¹⁶

4.5 EL ENSAMBLE

La práctica grupal sigue siendo una necesidad para aquellos intérpretes que desean ahondar en la ejecución de su instrumento como parte de un grupo, por lo que buscan otros músicos que compartan sus necesidades. Se conoce como ensamble a un grupo de personas que se reúnen para ejecutar la interpretación de una obra de manera coordinada, sin importar el tipo de instrumento que se maneje.

Hay ensambles que se han vuelto comunes o simplemente se han estandarizados como los duetos vocales, cuartetos de cuerda frotada, trio típico andino; estos tipos de ensamble tiene un estándar en los integrantes, es decir, se sabe que instrumentos se necesitan; hay otros ensambles de tipo “experimental” donde los instrumentos que se necesitan no están bajo ningún patrón, esto da la posibilidad de ampliar sonoridades y texturas, abre el campo de la experimentación.

4.5.1 El ensamble de flautas. Es una formación poco común, sin embargo, existen varios grupos de este tipo como ejemplo tenemos al cuarteto de flautas de Venezuela Miquirebo, quienes trabajan con la música folclórica de Venezuela, este cuarteto usa 4 tipos de flauta diferentes: sopranino (piccolo en C), soprano (C), contralto (G) y baja (C). Hay otro cuarteto llamado: cuarteto de flautas de Montevideo, este se compone de excelentes músicos uruguayo que trabajan obras desde el barroco hasta el clásico, cuenta con un repertorio original para cuatro flautas en C como también obras que contengan piccolo, flauta contralto y baja, también podemos encontrar el cuarteto Quartet Neuma, ganadoras del primer puesto en el XX Concours L' Arjau.

El cuarteto de flautas del Conservatorio Julián Aguirre comparte los objetivos planteados en su grupo:

Los principales objetivos planteados desde la formación del grupo son: abordar a través de la práctica de conjunto los problemas relacionados con la afinación, sonoridad, timbre, dinámica, balance, etc.; aprestamiento para el abordaje de las problemáticas que presenta la fila de flautas en la orquesta; incentivar el sentido de pertenencia a la Institución; representar al Conservatorio en actos y eventos culturales; generar un espacio de encuentro, camaradería y crecimiento

¹⁶ GARCÍA, Patricia. Las técnicas extendidas en la flauta. Pag. 5

entre los estudiantes del mismo instrumento; arribar a un producto artístico de calidad, y ofrecer recitales¹⁷.

4.5.2 El coro de flautas. Este ensamble sirve como base para lo que se conoce como coro u orquesta del cuarteto de flautas sirve como base para la creación del coro u orquesta de flautas, en este ensamble se manejan las 4 flautas principales de la familia de las flautas, Piccolo, flauta soprano, flauta alto y flauta bajo. Este formato es el que normalmente se usa cuando la instrumentación lo permite, si este no es el caso entonces el coro se conforma con flautas soprano, el tipo de ensamble que propone el proyecto.

17 CONSERVATORIO DE MÚSICA JULIÁN AGUIRRE. Cuarteto de flautas. (en línea). disponible en: http://www.consaguirre.com.ar/organismos/cuarteto_flautas.html#adri.(citado el 16 de enero de 2017)

4.6 ANTECEDENTES

4.6.1 Tesis de grado: “*Adaptación de música colombiana para violín*”. 2009 Wilmar Evaristo Quiroga Mendoza. Universidad industrial de Santander. Colombia

Señala que el trabajo de ensamble con otros músicos es esencial para el desarrollo de cada uno, dice que este tipo de prácticas ayuda a mejorar aspectos como homogeneidad, afinación, articulación, etc. El beneficio que trae trabajar es inmensamente grande, pero la dificultad que plantea encontrar material dirigido a ensambles es mucho mayor.

En este proyecto el autor brinda material dirigido a ensamble de violines, el cual está basado en adaptaciones de música colombiana, además presenta una pequeña reseña de cada uno de los ritmos trabajados pensando en la posible difusión de este tipo de material.

4.6.2 Tesis de grado: “*Proceso de composición de arreglos vocales (con o sin acompañamiento) en repertorio de música tradicional y/o popular colombiana*”. 2009. Laura Otero Estrada. Pontificia Universidad Javeriana. Colombia

Realiza arreglos vocales de la música tradicional y popular colombiana usando los conocimientos adquiridos en la carrera y en su bagaje musical, dejando al final de su proyecto no solo material discográfico y registros de los nuevos arreglos de las canciones que ella escogió, si no también algunos consejos y guías para aquellas personas que quieran abordar el desarrollo de arreglos corales.

4.6.3 Tesis de grado: “*Arreglos para cuarteto típico colombiano*”. 2009. Nelson Augusto Bohórquez Castro. Universidad Tecnológica de Pereira. Colombia

Esta tesis propone la ampliación del repertorio de música andina colombiana para el formato de cuarteto típico colombiano, esta tesis genera a parte de los arreglos un análisis, formal, estructural, armónico, melódico de las 12 obras escogidas para este fin. Estos arreglos incluirán técnicas compositivas que revitalizan, y enriquecen esta música.

5. METODOLOGÍA

5.1 TIPO DE TRABAJO

Este proyecto se realizará bajo el enfoque cualitativo, hermenéutico descriptivo: ya que el objetivo principal de este proyecto es realizar una descripción de un proceso de adaptación de una obra andina colombiana para coro de flautas traversas.

5.1.1 Descripción del objeto de estudio. Adaptación de la obra “Aires de mi tierra”

5.1.2 Número y descripción de la población. Obra “Aires de mi tierra” del compositor Gustavo Gómez Ardila

5.1.3 Descripción de la Unidad de Análisis. Análisis formal, rítmico, armónico y melódico de la obra “Aires de mi tierra” (Anexo B); y Adaptación de la obra “Aires de mi tierra” (Anexo B)

5.1.4 Descripción de la Muestra. No aplica.

5.1.5 Instrumentos de recolección de la información. La información se plasmará en el software de Microsoft “Word”, también en una bitácora que posteriormente se escaneará para guardar los resultados de manera digital.

5.1.6 Formas de sistematización. Finale V14, Office de Microsoft corp.

5.1.7 Estrategias para la aplicación. El proyecto se realizará a partir de un cronograma de actividades.

5.2 PROCEDIMIENTO

El procedimiento por el cual se realizará el proyecto, consta de las siguientes fases:

5.2.1 Fase 1. Análisis de la obra “Aires de mi tierra”. De esta fase hacen parte las siguientes actividades:

- **Actividad 1. Edición de la obra “Aires de mi tierra”.** Se transcribió la obra “Aires de mi tierra” con la ayuda del programa “Finale” para contar con una partitura que ofreciera mayor claridad.
- **Actividad 2. Análisis formal, armónico y melódico de la parte A.** Este análisis se realizó sobre la partitura en físico y con la ayuda de una bitácora.
- **Actividad 3. Análisis formal, armónico y melódico de la parte B.** Este análisis se realizó sobre la partitura en físico y con la ayuda de una bitácora.
- **Actividad 4. Análisis formal, armónico y melódico de la parte C.** Este análisis se realizó sobre la partitura en físico y con la ayuda de una bitácora.
- **Actividad 5. Digitalización del análisis.** Para generar más orden y claridad en el análisis se optó por digitalizar el análisis con el programa “Word”

- **Actividad 6. Búsqueda de nuevas fuentes bibliográficas. Libros.**

Nombre	Autor	Disponible en
Tratado de la forma musical	Clemens Kuhn	http://www.mediafire.com/file/nu2nnvivymd/Tratado-de-la-forma-Musical-Clemens-Kuhn.7z
Curso de formas musicales	Joaquín Zamacois	https://drive.google.com/file/d/0B6NW_wyR5FAIRnFFUjVsZ0xfaFU/view

5.2.2 Fase 2. Descripción de la etapa del análisis. De esta fase hacen parte las siguientes actividades:

- **Actividad 1. Revisión de materiales y registro.** Se revisó los registros donde se alojaban los informes sobre el tratamiento musical dado a la obra.
- **Actividad 2. Redacción de proceso de adaptación.** Basado en los registros la experiencia al hacer el análisis se redactó el proceso de análisis musical de la obra “Aires de mi tierra”

5.2.3 Fase 3. Adaptación de la obra “Aires de mi tierra” para coro de flautas. De esta fase hacen parte las siguientes actividades:

- **Actividad 1. Búsqueda de fuentes bibliográficas.** Búsqueda de información nueva de manera digital.

Nombre	Autor	Disponible en
Análisis de poemas	Iván Cartas Marín	file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Dialnet-RetoricaMusical-1317771%20(1).pdf

- **Actividad 2. Análisis de la poética de la obra “Aires de mi tierra”.** Según las fuentes consultada se realizó un análisis poético de la letra de la obra
- **Actividad 3. Búsqueda de versiones.** Se buscaron versiones sobre la obra para tener una base de lo que habían hecho toros arreglistas
- **Actividad 4. Creación de la primera versión de la adaptación de la obra “Aires de mi tierra” para coro de flautas.** Se realizó la primera versión para coro de flautas de la obra “Aires de mi Tierra”
- **Actividad 5. Revisión de la adaptación.** Se contó con la ayuda de un maestro para detectar los lugares en los que se podían hacer mejoras en la versión
- **Actividad 6. Realización de la segunda versión de adaptación de la obra.** Se realizó otra versión de la misma obra tomando en cuenta las recomendaciones de los maestros
- **Actividad 7: Revisión de la adaptación.** Se contó con la ayuda de un maestro para detectar los lugares en los que se podían hacer mejoras en la versión
- **Actividad 8: Ejecución de prueba de la adaptación.** Se ejecutó la obra para cerciorarse de que todo fuera tocable
- **Actividad 9. Generación de una nueva versión.** Se realizaron cambios en la versión anterior.
- **Actividad 10. Consulta a expertos.** Se contó con la ayuda de un maestro para detectar los lugares en los que se podían hacer mejoras en la versión
- **Actividad 11. Generación de la cuarta versión.** Se realizaron cambios en la versión número 3.

5.2.4 Fase 4. Descripción del proceso de adaptación de la obra. De esta fase hacen parte las siguientes actividades:

- **Actividad 1: Descripción del proceso de adaptación de la primera versión de la obra “Aires de mi tierra.** Se realizó la descripción de la primera versión creada sobre la obra
- **Actividad 2: Descripción del proceso de adaptación de la segunda versión de la obra “Aires de mi tierra”.** Se realizó la descripción de la segunda versión de la adaptación de la obra.
- **Actividad 3. Descripción del proceso de adaptación de la tercera versión de la obra “Aires de mi tierra”.** Se realizó la descripción de la tercera versión de la adaptación de la obra.
- **Actividad 4. Descripción del proceso de adaptación de la cuarta versión de la obra “Aires de mi tierra”.** Se realizó la descripción de la cuarta versión de la adaptación de la obra.

6. RESULTADOS

Ante el poco repertorio encontrado para coro de flautas traversas en Do se ha desarrollado la propuesta de adaptar una obra y describir el proceso de adaptación de esta. se presentarán los resultados en los siguientes capítulos:

6.1. ANÁLISIS MUSICAL DE LOS ASPECTOS RÍTMICOS, ARMÓNICOS Y MELÓDICOS

Ficha técnica de la obra “Aires de mi tierra”

Compositor: Gustavo Gómez Ardila (1913-2006)

Autor del texto: Luis Javier Piedrahita (Fausto)

Formato: coro mixto (Anexo A)

Tonalidad: Gm

Rango de la melodía: C#4 – G5

Ritmo: pasillo

Extensión: 69 compases

6.1.1 Análisis. El análisis musical es una disciplina usada para desglosar una obra, para llevarla de lo más grande a lo pequeño, para conocer su concepción original y tener una pequeña idea de las herramientas que ha usado el compositor para darle vida a la obra musical. Esta forma de entender el análisis la apoya Ian Bent, él plantea lo siguiente: “El análisis es la respuesta a una pregunta concreta: ¿Cómo fue hecha esta composición?”¹⁸, es a través de este estudio que puede comprenderse una parte del estilo de la obra que se quiere interpretar.

Para comprender una obra hay diferentes tipos de análisis que se le pueden aplicar, hay diferentes tipos de corrientes y enlaces de análisis musicales a otras disciplinas, esto logra que los resultados sean distintos, sin embargo, en esta parte se hablará del análisis que responde la pregunta anteriormente planteada por Ian Bent. Según diego roca, maestro de análisis en el conservatorio de las islas canarias, podemos analizar los siguientes aspectos en una obra:

- Análisis formal
- Análisis armónico
- Análisis melódico
- Análisis contrapuntístico

¹⁸ BENT, Ian. Analyis. Citado por SACHLÍ, Irina; SOLOMENIUK, Oleksandr y LITVIN, Irina. El análisis estructural de la música tradicional andina colombiana como herramienta para el estudio profesional. Pág 5. Disponible en: file:///C:/Users/Usuario/Downloads/4044-11336-1-PB%20(4).pdf

- Análisis de la textura.

6.1.2 Análisis formal. Definición de la forma. “Una composición musical no es más que un conjunto organizado de ideas musicales. Y esa organización constituye la forma...”¹⁹, Según esto, el análisis de la forma se preocupa por dar a entender el diseño estructural de estas ideas, busca entender la relación entre ellas, ya sean similitudes o contrastes que esta presentes. En el libro: *materiales básicos para el análisis musical* encontramos la siguiente definición: “Definimos por lo tanto la forma musical como **la manera en la que interactúan las diversas articulaciones en la melodía, la armonía, la textura**, creando una estructura jerárquica de mayor o menor complejidad...”²⁰, hay diferentes formas de interacción, estos recursos nos los expone Clemens Kuhn, para él los recursos que se tienen en cuenta a la hora de analizar la relación entre las ideas musicales son los siguientes:²¹

- **Repetición:** se retoman ideas y partes sin modificaciones; son iguales unas a otras
- **Variante:** se modifican ideas y partes; son similares entre si
- **Diversidad:** ideas y partes se alejan unas de otras, sin ser idénticas o sin contrar marcar marcadamente; son diferentes
- **Contraste:** ideas y partes pujan por apartarse unas de otras y se enfrentan entre si; son mutuamente opuestas
- **Carencia de relación:** ideas y partes no tienen nada en común; unas respecto a otras son ajenas.

6.1.3 Análisis armónico. Este tipo de análisis se basa principalmente en descifrar la funcionalidad de los acordes de una obra en una tonalidad, para lograr esto Diego Roca nos propone lo siguiente:

“El análisis armónico consiste esencialmente en tres procesos:

1. Reconocimiento de los distintos acordes, distinguiendo las notas reales de las notas extrañas
2. Cifrado de los acordes obtenidos, según alguno de los sistemas de cifrado
3. Estudio de la estructura armónica, es decir, la comprensión de la armonía en el contexto de un esquema formal concreto dado”²²

19 ZAMACOIS, Joaquín. “Curso de Formas Musicales”. Pág. 2. Recuperado en:

https://drive.google.com/file/d/0B6NW_wyR5FAIRnFFUjVsZ0xfaFU/view

20 ROCA, Diego. “Materiales Básicos de Análisis Musical”. Pág. 24. Recuperado en:

https://acceda.ulpgc.es:8443/xmlui/bitstream/10553/11319/3/0694364_00000_0001.pdf

21 KUHN, Clemens. “Tratado de la Forma Musical”. Pág. 17 - 18. Recuperado en:

<https://docesonidos.wordpress.com/seccion-libre-off-topic/libros-de-armonia-contrapunto-formas-y-orquestacion/>

22 ROCA, Diego. “Materiales Básicos de Análisis Musical”. Pág. 46. Recuperado en:

https://acceda.ulpgc.es:8443/xmlui/bitstream/10553/11319/3/0694364_00000_0001.pdf

En cuanto a los cifrados se debe tener en cuenta cuales son para saber cuál usar, los cifrados se dividen en los siguientes grupos:

- Cifrado americano
- Cifrado de grados
- Cifrado funcional

De acuerdo con el libro del maestro Roca el cifrado de grados fue creado con propósitos analíticos, de él se conocen dos variantes:

- Cifrado de grados con mayúsculas
- Cifrado de grado con mayúsculas y minúsculas

Nos dice Roca que ambos son aptos para el análisis musical, ya que estos describen la armonía aún en ausencia de partitura, aunque el segundo es más completo y complejo es el primero quien tiene mayor popularidad.

6.1.4 Análisis melódico. El análisis melódico se centra en explicar la construcción de las melodías partiendo desde la célula más simple: el motivo. Así que para realizarle un análisis a la melodía hay que pensar en una relación motivica de cada una de las ideas desarrolladas.

“El “motivo” generalmente aparece de un modo notable y característico al comienzo de una pieza. Los elementos que configuran un motivo son interválicos y rítmicos, y combinados producen una forma o contorno reconocible que usualmente implica una armonía inherente.”²³ Es pues, el motivo, la célula que da origen al inicio de la obra y la que se mantiene presente de alguna manera para dar solidez y unidad a esta, cabe señalar que en una obra pueden encontrarse varios motivos ya que, como el maestro Schönberg lo indica, el manejo de un solo motivo genera monotonía en la obra, así que para que la obra o sea tan estática hay que generar variaciones sobre el motivo, eso sí, sin que pierda sus características esenciales, hay que variar los aspectos menos importantes del motivo.

De acuerdo a lo anterior el análisis de la melodía se empeña en escudriñar, descubrir y organizar la organización y utilización de los motivos en una melodía, a esto nos lleva también Roca con el siguiente comentario:

“El análisis motivico trata de describir la manera en la que están construidas las melodías tonales a partir del Clasicismo, a partir de unos elementos básicos (los **motivos**) que se repiten, se modifican (por medio de las **técnicas de construcción motivica**), se dividen (en **células**) o se combinan para formar

²³ SHOENBERG. Arnold. “Fundamentos de la Composición Musical”. Pág. 19. Recuperado en: https://monoskop.org/images/4/43/Schoenberg_Arnold_Fundamentos_de_la_composicion_musical.pdf

unidades de sentido melódico completo y autosuficiente (**estructuras melódicas**) en función de la forma musical.”²⁴ Este párrafo expresa lo que se ha venido tratando en esta descripción.

Si bien, en la forma musical se presentan varios recursos para generar ideas formales, en el análisis motivico, como lo explica Roca, pueden encontrarse recursos similares, los motivos pueden repetirse variarse, o contrastarse, todo esto con el fin de crear una idea melódica completa y coherente.

6.1.2 Comportamiento de las voces

Soprano

Durante la parte A la mayor responsabilidad de la soprano es ejecutar la línea melódica, esto lo continúa haciendo en la parte B; es en la parte C donde pierde esta responsabilidad y pasa a hacer una melodía secundaria durante 16 compases y luego vuelve a tomar el papel protagónico de la pieza

Contralto

Desarrolla una línea melódica paralela a la primera voz permitiendo crear homofonía durante la mayoría de la pieza, es en el compás 26 donde cambia la melodía por un patrón rítmico acompañante de 6 corcheas por compás; finalmente en la parte C vuelve a realizar una línea melódica paralela a la primera voz hasta la conclusión de la pieza

Tenor

El tenor se hace cargo de diferentes papeles a lo largo de la pieza: inicia del compás 1 al 7 con homofonía con la voz de la soprano y la contralto, en el compás 8 resalta la voz con un contra canto que actúa como soldadura para el inicio de la segunda semifrase, es allí, del compás 9 al 14 donde realiza una melodía secundaria utilizando las notas del acorde y en los dos últimos compases de la parte A resuelve con homofonía con las voces anteriormente nombradas.

En la parte B retoma la homofonía con la voz de la soprano y la contralto durante la primera frase, después realiza el mismo patrón acompañante de la contralto de manera paralela generando homofonía con ella.

En la parte C explora un nuevo rol, patrón rítmico acompañante, desarrolla el ritmo de pasillo durante los primeros 15 compases, en el compás 16 realiza una contra melodía de carácter concluyente y abre paso a la melodía que pasará a ser

²⁴ ROCA, Diego. “Materiales Básicos de Análisis Musical”. Pág. 71. Recuperado en: https://acceda.ulpgc.es:8443/xmlui/bitstream/10553/11319/3/0694364_00000_0001.pdf

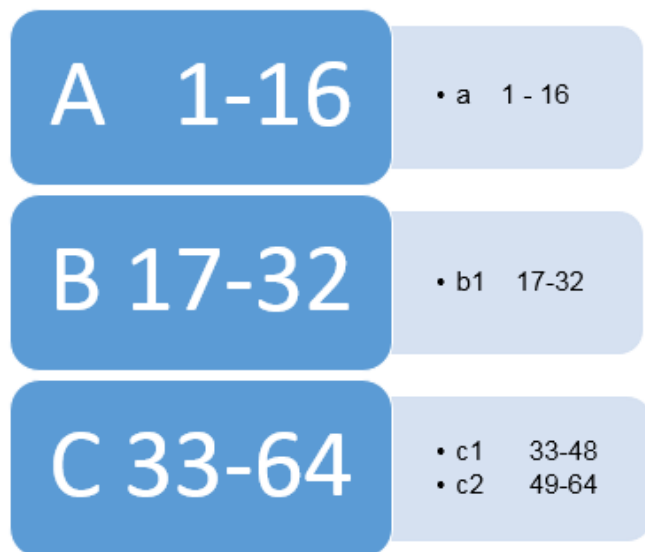
ejecutada por la soprano. En el compás 50 realiza canon imitativo basado en los 4 primeros compases de la melodía en la frase 2, al final de la pieza realiza homofonía con las 2 primeras voces.

Bajo

La función principal del bajo es trabajar el ritmo de pasillo, en la parte A se presenta cada 4 compases, en otras palabras, se presenta en el compás 2 y 6, en lo que concierne a la primera semifrase; en la segunda semifrase el ritmo de pasillo es constante desde el 10 compás. En la parte B presenta lo mismo, solo que, se presenta cada 2 compases y en la segunda frase es constante. En la parte C se hace cargo de la línea melódica durante los primeros 16 compases, luego hace acompañamiento con arpegios y el ritmo que relegado a los compases 50 y 57.

6.1.3 Análisis formal.

Ilustración 4. Resumen de la forma de la obra "Aires de mi tierra"



La obra está conformada por 3 partes principales, su estructura total se ve representada por la repetición de cada una de ellas; ordenadas de la siguiente manera: AA; BB; AA; C; cada una dura 16 compases, exceptuando la parte C que consta de 32 compases; es la parte más larga de la obra.

6.1.3.1 Análisis detallado En esta etapa se realizará el análisis armónico y melódico de cada parte por esto se anexarán el concepto de análisis armónico y análisis melódico en esta parte.

Parte A

Armonía

Cuadro 1. Resumen armónico "aires de mi tierra" parte A.

Compás	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
	V7	V7		i		V7/iv		iv		V		I		vii/V	V	i

Semifrase a (Compás 1 – 8)

Tema

Ilustración 5. Fragmento de "aires de mi tierra" compases 1 - 4 Anexo

B



La semifrase **a** esta formada a partir de un tema, la primera se usa es en dominante (compases 1 – 4) para descansar en tónica y la segunda vez que se usa es en la segunda parte de esta semifrase (compases 5 – 8), esta vez se inicia en la tónica para llegar a una semicadencia perfecta que deja suspendida la semifrase en el cuarto grado de la tonalidad.

Ilustración 6. Fragmento de "aires de mi tierra" compases 5 - 8 Anexo B



A causa del uso de un solo tema el movimiento melódico que se queda expuesto en cada parte de la semifrase **a** es el siguiente:

Ilustración 7. Movimiento melódico de fragmento de "aires de mi tierra" compases 1 - 4



Parte 2 semifrase *b* (9 – 16)

La semifrase *b* es de carácter conclusivo gracias a una cadencia autentica perfecta que se encuentra en sus dos últimos compases, para su construcción se utilizaron recursos del tema de la primera semifrase.

Ilustración 8. Fragmento de "aires de mi tierra" compases 9 - 16. Anexo B



Melodía

La parte A se construye en base a 3 motivos que se van desarrollando en el transcurso de la obra.

Ilustración 9. Resumen melódico de "aires de mi tierra" parte A. Anexo C

Musical notation for Illustration 9, showing the development of three motifs (A1, A2, A3) and their use in a model and diatonic progression. The notation is in 3/4 time and G major. Motivo A1 is highlighted in red, Motivo A2 in green, and Motivo A3 in orange. A legend on the right identifies these motifs. The text 'Alargue por transposición' is written above the third staff, and 'Modelo' and 'Progresión diatónica' are written above the second staff. The first staff shows the initial presentation of the motifs, and the subsequent staves show their development and use in a model and diatonic progression. The first staff is labeled 'Motivo a1', 'Motivo a2', and 'Motivo a3'. The second staff is labeled 'Modelo' and 'Progresión diatónica'. The third staff is labeled 'Alargue por transposición'. The legend on the right identifies the motifs: Motivo A1 (red), Motivo A2 (green), and Motivo A3 (orange).

Luego de presentar los 3 motivos principales de la parte A el compositor usa la transposición para realizar la segunda semifrase de esta parte (compas 5 – 8). Para desarrollar la frase siguiente se usa el motivo A1 y A2, teniendo en cuenta que el motivo A1 contiene una variación interválica, se crea un modelo que será desarrollado durante el resto de esta parte.

Acompañamiento rítmico

La obra *Aires de mi tierra* es un pasillo perteneciente a la región andina colombiana, estos ritmos, como cualquier otro, tiene un estándar de acompañamiento rítmico que se puede evidenciar en la obra, en la primera semifrase de la parte A el ritmo de pasillo no aparece de manera continua, sino

que se alterna principalmente con arpeggios, en esta semifrase encontramos el ritmo de pasillo en la voz del bajo en el compás dos y en el compás seis.

Ilustración 10. Fragmento de la obra "aires de mi tierra" compas 1 - 9. Anexo B

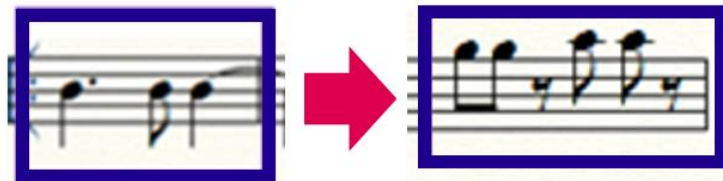


A parte de los arpeggios y el ritmo se puede observar en el compás 4 una contra melodía que a su vez funciona como soldadura en la repetición del tema de la primera semifrase. En la segunda semifrase el ritmo de pasillo sufre una variación y empieza a ejecutarse en todos los compases.

Ilustración 11. Fragmento de la obra "aires de mi tierra" compas 10 - 16. Anexo B



Ilustración 12. Variación del ritmo del pasillo (variación 1 – variación 2)



Descripción parte A

La parte A está compuesta por un periodo de 16 compases, está dividido de forma regular, consta de una frase que se divide en dos semifrases de ocho compases cada una, la primera de ellas termina de manera abierta para dar paso a la segunda semifrase quien concluye este periodo. En esta parte no se evidencia ningún tipo de modulación, sin embargo, existe la dominante secundaria de la subdominante en el compás siete como parte de la semicadencia. En su textura

destaca la homofonía entre las voces de la soprano, la contralto y el tenor y en la segunda parte un acompañamiento rítmico regular.

Parte B

Armonía

Cuadro 2. Resumen armónico "aires de mi tierra" parte B

Compás	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33
		VII		VI III		V7		iv7 i	V/iv	iv		i		viiarm		i

Semifrase a (Compás 17 – 24)

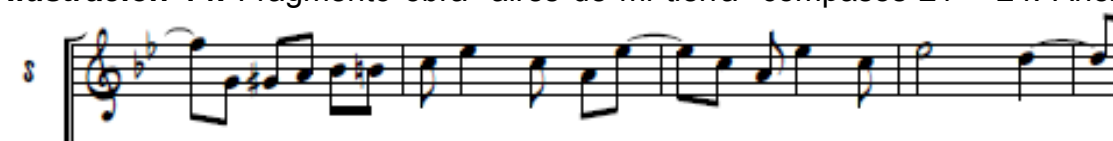
Tema

Ilustración 13. Fragmento obra “aires de mi tierra” compases 18 – 20. Anexo B.



La primera parte de esta frase (compases 17 – 20) se encuentra conformada por el tema presentado en la imagen, se desarrolla en el VII grado de la tonalidad, este, se repite en la segunda parte de esta (compases 21 – 24) se presenta en dominante y resuelve en tónica en el último tiempo del compás.

Ilustración 14. Fragmento obra “aires de mi tierra” compases 21 – 24. Anexo B.



El movimiento de la melodía no sufre ningún cambio pese al cambio armónico que sucede en esta semifrase.

Ilustración 15. Movimiento melódico de fragmento de "aires de mi tierra" compases 17 - 20



Semifrase *b* (Compás 25 – 32)

Se desarrolla principalmente en la subdominante, esta frase inserta un motivo diferente que parece tener su origen en el motivo a3, en su melodía se evidencia más estabilidad que en la primera semifrase, finaliza con una cadencia auténtica.

Ilustración 16. Fragmento de "aires de mi tierra" compases 25 - 32. Anexo B



Melodía

Los recursos para formar la melodía de la parte B no son totalmente nuevos, hay varios de ellos que habían sido anteriormente expuestos en la parte A.

Ilustración 17. Resumen melódico de "aires de mi tierra" parte A. Anexo C



- | | |
|---|---|
| ■ Motivo a1 | ■ Motivo b1 |
| ■ Motivo a2 | ■ Motivo b2 |
| ■ Motivo a3 | |

El motivo b1 es un motivo circular que hace su aparición en la primera parte de la primera semifrase. Es un motivo inestable que genera contraste con la estabilidad presentada en la parte A. Los tres motivos de la parte A fueron retomados para crear esta parte de la obra, el motivo a3 se hace presente solo con la primera

célula del motivo. El motivo a3 presenta una variación rítmica que da origen a un motivo nuevo que se llamará b2.

Acompañamiento rítmico

Esta parte no es solamente del bajo si no que el tenor apoya el ritmo de pasillo, el ritmo se presenta cada 2 compases en la primera semifrase, la voz del bajo trabaja una sola variación mientras que el tenor muestra dos.

Ilustración 18. Fragmento de la obra "aires de mi tierra" compas 18 - 25. Anexo

The image shows a musical score for two voices, Tenor (T) and Bass (B), in a key with two flats. The score is divided into two systems. In the first system, the Tenor staff has two blue boxes labeled 'Var. 1' and 'Var. 2', and the Bass staff has two blue boxes labeled 'Var. 2'. In the second system, the Tenor staff has two blue boxes labeled 'Var. 1' and 'Var. 2', and the Bass staff has two blue boxes labeled 'Var. 2'. A legend at the bottom left shows a blue box labeled 'Ritmo de pasillo'.

En la segunda semifrase el esquema del ritmo de pasillo queda asignado a la cuarta voz ejecutándola continuamente durante 8 compases.

Ilustración 19. Fragmento de la obra "aires de mi tierra" compas 27 - 33. Anexo B

The image shows a musical score for a single voice, Bass (B), in a key with two flats. The score is divided into two systems. The first system shows a sequence of notes, and the second system shows a sequence of notes.

A diferencia de los de la parte A y la semifrase anterior, la semifrase 2 de la parte B tiene un patrón rítmico constante de 6 corcheas que complementa al ritmo del pasillo del bajo, esto lo hace el tenor y la contralto.

Ilustración 20. Fragmento de la obra "aires de mi tierra" compas 27 - 31. Anexo B



Descripción parte B

La parte B está compuesta por un periodo de dieciséis compases divididos de manera regular en dos semifrases de ocho compases, este periodo inicia con una frase totalmente contrastante a la parte A, la melodía que maneja este periodo al inicio es inestable, sin embargo, vuelve y recupera estabilidad en su segunda semifrase. El ritmo de pasillo es mucho más visible y constante en esta parte.

Parte C

Armonía

Cuadro 3. Resumen armónico "aires de mi tierra" parte C.

Compás	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52
	i						V								i	

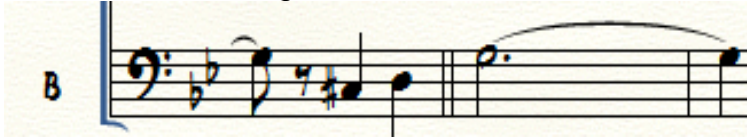
Compás	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	67	68	69
	i					V/iv	iv				i		V7		i	

La parte C cuenta con dos frases de dieciséis compases, estas se dividen en cuatro semifrases regulares, es una parte contrastante no solo por su extensión sino también porque sus figuras son más lentas la mayoría del tiempo.

Frase 1 (compás 37 – 52)

Motivo

Ilustración 21. Fragmento de la obra "aires de mi tierra" compas 37 - 38. Anexo B



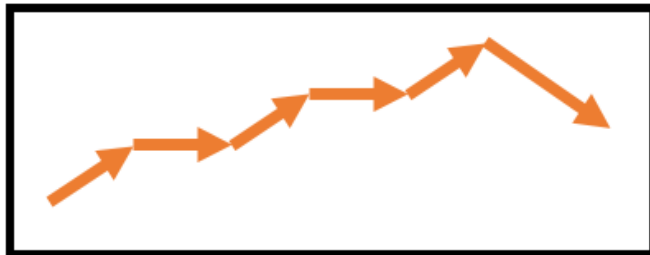
Tema

La repetición del motivo anterior hace parte una parte del tema que se desarrolla en este momento de la obra. Este tema se repite en varias ocasiones conformando así en su mayoría la parte C.

Ilustración 22. Fragmento de la obra "aires de mi tierra" compas 37 - 38. Anexo B



Ilustración 23. Movimiento melódico del tema de la parte C en la obra "aires de mi tierra" compas 37 - 44.



Semifrase a (Compás 37 – 44)

El motivo presentado arriba se usa para construir la mitad de esta semifrase, esta frase se construye sobre el primer grado dejando la semifrase abierta en el V grado con una semicadencia perfecta. La melodía se desarrolla en el bajo.

Semifrase b (Compás 45 - 52)

En esta semifrase se trabaja sobre el mismo motivo, el perfil melódico continúa siendo ascendente. Se desarrolla en dominante y concluye la frase con una cadencia autentica.

Melodía

Ilustración 24. Resumen melódico de "aires de mi tierra" parte C. Anexo C



Aparece el motivo c1 que conforma la mitad de la frase, el motivo a3 vuelve a aparecer, pero con una variación en el rítmica.

Acompañamiento rítmico

El acompañamiento es destinado a la voz del tenor, quien mantiene el mismo patrón rítmico durante 9 compases, luego sigue con acompañamiento rítmico pero esta vez varía el patrón rítmico, este dura hasta el final de la frase.

Ilustración 25. Fragmento de la obra "aires de mi tierra" compas 38 - 53. Anexo B



Frase 2 (compás 53 – 69)
Semifrase a (Compás 53 – 60)

Ilustración 26. Fragmento de la obra "aires de mi tierra" compas 53 - 60. Anexo B



En esta semifrase se puede apreciar el mismo tema de la frase 1 con la excepción de que esta tiene una variación en la melodía y que en este momento es la soprano quien hace la melodía.

Semifrase b (Compás 61 - 69)

Esta semifrase es totalmente diferente a lo que se ha trabajado en la parte C, contiene un motivo nuevo.

Ilustración 27. Fragmento de la obra "aires de mi tierra" compas 61 - 69. Anexo B



En la imagen se aprecia el nuevo motivo que aparece en la segunda parte de la segunda semifrase de la parte C.

Melodía

Se retoma el tema de la primera frase con una leve variación en la melodía, seguidamente aparece el motivo c2 en la segunda semifrase, el motivo a3 vuelve a aparecer, para concluir esta frase.

Ilustración 28. Fragmento de la obra "aires de mi tierra" compas 61 - 69. Anexo B



Acompañamiento rítmico

El ritmo de pasillo es destinado nuevamente a la voz del bajo, aunque en la segunda semifrase desaparece y es reemplazado por arpeggios, es para finalizar la frase donde vuelve a aparecer

Ilustración 29. Fragmento de la obra "aires de mi tierra" compas 54 - 69. Anexo B



Descripción parte C

La parte C se ve un poco más larga a causa de que sus treinta y dos compases están escritos, sin embargo, en la experiencia auditiva tiene la misma duración que la parte A y la parte B, la causa es la variación en la melodía que debía hacerse presente para darle algo de dinamismo a la parte. es la parte más lenta de toda la obra.

6.2 DESCRIPCIÓN DEL PROCESO DE ANÁLISIS DE LA OBRA “AIRES DE MI TIERRA”

El primer para realizar esta adaptación fue la escogencia de una obra del repertorio andino colombiano, lo único que se ha tenido en cuenta es el interés que despertó la obra. Luego de tener claro cuál es la obra a trabajar se debe de iniciar la búsqueda de la partitura, es posible que la partitura no se encuentre fácilmente debido a la poca documentación, en este caso, se ha contado con un poco de suerte y se ha encontrado la partitura para el formato de coro mixto. El tipo de partitura que se encontró fue un manuscrito escaneado por lo que no era lo suficientemente claro así que, se optó por realizar una transcripción a formato digital, en esta transcripción se obvió la letra, puesto que, para lo que se iba a realizar se necesitaba la claridad de las notas.

Luego de tener la partitura bajo control, esta se sometió al procedimiento de análisis correspondiente, en primera instancia se realizó un análisis formal basándose en las barras de repetición, ya que, en la mayoría de los casos, estas se usan para dividir las partes de las obras andinas colombianas. El segundo paso fue realizar el análisis armónico con cifrado americano, para tener claridad de los acordes usados. Estos análisis tan someros se realizaron como parte de una “primera vista” a la obra, se usaron para tener una pequeña luz de lo que se iba a encontrar dentro de ella.

Al iniciar la etapa de profundización se inició con el análisis armónico, el cifrado americano con el que se contaba primeramente fue reemplazado de a poco con cifrado de grados, para contar con una visión más clara de la funcionalidad de los acordes en la tonalidad en la que se desarrolla la obra, con la ayuda del análisis armónico que se había realizado se pudieron evidenciar cadencias, que a su vez resaltaron la micro forma con la que cuenta la obra. Gracias al análisis armónico se resaltaron los periodos, frases y secciones (partes).

Lo que se llevó más tiempo fue el análisis melódico, ya que para este se tuvo que analizar cada parte de la melodía, se debieron identificar los recursos que se utilizaron en su construcción y en cada uno de los motivos. Lo primero que se hizo fue resaltar las frases que eran iguales o similares (con algún tipo de variación), luego se centró la atención en cada sección, se identificaron los motivos principales y su “reutilización” dentro de las demás frases que hacían parte de la sección. Después de tener esto definido se buscaron los motivos encontrados en la primera sección en la melodía de la segunda sección, los motivos que no eran compatibles se llamaron motivos nuevos, generalmente estos motivos se utilizaban solamente en esa sección. No tenían trascendencia en la melodía de las demás secciones. Este mismo proceso se realizó con la tercera sección.

El análisis del acompañamiento rítmico que se realizó en las tres secciones se hizo pensando en las variaciones y la periodicidad del ritmo dentro de la obra, para encontrarlos se investigó previamente las variaciones del ritmo de pasillo y posteriormente se inició la búsqueda de estos patrones dentro de cada sección, una vez encontrados se determinó la periodicidad de estos patrones.

Hay una parte especial dentro del análisis que se le realizó a la obra, es el comportamiento de las voces, si bien, a esta obra, que está en formato de coro mixto, no se le analizó el desarrollo melódico de las voces que no tuvieran la melodía, se tuvo a bien definir el rol que cumplía cada una en cada momento de la obra. Es de suma importancia comprender que función cumplían las demás voces, principalmente porque la adaptación que se pretende realizar tiene, de alguna manera, cierta relación con este formato.

6.3 ADAPTACIÓN DE LA OBRA “AIRES DE MI TIERRA”.

6.3.1 Análisis de la poética de la obra “aires de mi tierra”. “Aires de mi tierra” es un pasillo dedicado al recuerdo de un pueblo ubicado en el departamento de Santander llamado Zapatoca, el cual, es la tierra de origen de su autor, Gustavo Gómez Ardila. Este personaje fue uno de los pilares de la música coral en Colombia. Salió de su tierra, Zapatoca en busca de su desarrollo musical hacia la ciudad de Ibagué, posteriormente partió a Bogotá y por último regresó a su Santander, todo esto se basó en un artículo realizado por la UIS sobre la vida de

este gran maestro²⁵. El compositor de la letra de esta canción se llama Luis Javier Piedrahita, cantante nacido en Medellín en 1950, conocido como “fausto”. A continuación, se presenta el texto completo del pasillo “Aires de mi tierra”

Ilustración 30. Letra de la obra “Aires de mi tierra”

Cuando al morir la noche vuelve el
sol,
y se llena de aromas mi ilusión.
Recuerdo con ternura, naturaleza
pura
donde formó mi cuna, divina
inspiración.

Mi alma va a tu calle a recorrer
tras el niño que yo solía ser.
Feliz haber nacido en mi pueblo
entre rocas llamado Zapatoca,
en mi lindo Santander.

Y siento el aire fresco
pujando por mis cabellos
con gente bella y pura
hacia Dios abriendo el camino,
y al horizonte estrella de vida,
tierra prometida quiero merecer.

Y siento el aire fresco
pujando por mis cabellos
con gente bella y pura
hacia Dios abriendo el camino,
y al horizonte estrella de vida,
tierra prometida quiero merecer.

Cuando al morir la noche vuelve el
sol,
y se llena de aromas mi ilusión,
recuerdo con ternura, naturaleza
pura,
donde formó mi cuna divina
inspiración.

Mi alma va a tu calle a recorrer
tras el niño que yo solía ser.
Feliz haber nacido en mi pueblo
entre rocas llamado Zapatoca,
en mi lindo Santander.

Y al volver a vivir
la pasión del primer amor
que a escondidas robé
de los labios de aquella flor.

Me parece sentir que sonaba y
vibraba mi voz
son los aires de mi tierra que se
funden con canciones
y en pasillos y en canciones siembra
amor.

Me parece sentir que sonaba y
vibraba mi voz
son los aires de mi tierra que se
funden con canciones
y en pasillos y en canciones siembra
amor.

La letra de la canción a la que nos referiremos con poema consta de las siguientes partes omitiendo las repeticiones. Para aclarar, las repeticiones se omitieron debido a que posteriormente se les realizará un análisis a las estrofas sobrantes:

²⁵SUESCÚN, Rafael Ángel. “Gustavo Gómez Ardila: un maestro de la música andina colombiana”. Pág. 138 - 151. Recuperado en:
<https://www.uis.edu.co/webUIS/es/mediosComunicacion/revistaSantander/revista4/gustavoGomezArdila.pdf>

Poema

*Cuando al morir la noche vuelve el
sol,
y se llena de aromas mi ilusión.
Recuerdo con ternura, naturaleza
pura
donde formó mi cuna, divina
inspiración.*

*Mi alma va a tu calle a recorrer
tras el niño que yo solía ser.
Feliz haber nacido en mi pueblo
entre rocas llamado Zapatoca,
en mi lindo Santander.*

*Y siento el aire fresco
pujando por mis cabellos
con gente bella y pura
hacia Dios abriendo el camino,
y al horizonte estrella de vida,
tierra prometida quiero merecer.*

*Y al volver a vivir
la pasión del primer amor
que a escondidas robé
de los labios de aquella flor.*

*Me parece sentir que sonaba y
vibraba mi voz
son los aires de mi tierra que se
funden con canciones
y en pasillos y en canciones siembra
amor.*

De Fausto no se encuentra mucha información, sin embargo, en las entrevistas²⁶ que se le han realizado se ha dado conocer que es una persona que realmente desea rescatar los valores que se han ido perdiendo con el tiempo y el paso de las generaciones.

Por otro lado, tenemos a Ardila, quien vivió gran parte de su vida fuera de su tierra, allí, en Zapatoca, donde encuentra a su esposa, Abigail, quien fue su fuente de inspiración. De acuerdo a lo anterior, se puede inferir que las ideas principales de los textos son:

Texto número 1: Es el recuerdo de la tierra natal del compositor, al parecer este recuerdo lo atrapa en la madrugada.

Texto número 2: Da el nombre y la ubicación del pueblo recordado, aquí nos damos cuenta que se habla del pueblo del compositor y no del autor, se puede ver el sentimiento de pertenencia en este texto.

Texto número 3: Habla sobre la vida en Zapatoca, al parecer el viento hace parte del clima regular y su gente es religiosa, es gente buena.

²⁶Disponible en:

- <https://www.bluradio.com/89772/estoy-vivito-y-coleando-trabajando-siempre-por-la-musica-fausto>

- http://www.cronicadelquindio.com/noticia-completa-titulo-generaciones_anteriores_hemos_sido_alcahuetes_con_los_hijos_fausto-seccion-la_salida-nota-96831

- http://www.cronicadelquindio.com/noticia-completa-titulo-generaciones_anteriores_hemos_sido_alcahuetes_con_los_hijos_fausto-seccion-la_salida-nota-96831

Texto número 4: Encontramos lo que significaría el recuerdo de cuando Ardila conoció a Abigail, su esposa.

Texto número 5: Se habla sobre las canciones que, al parecer se escuchan en Zapatoca, se podría inferir que es un pueblo alegre.

El análisis del poema que tendrá lugar en las siguientes páginas ha sido basado en una publicación de un portal educativo en línea²⁷.

Cuan/do al/ mo/rir/ la/ no/che/ vuel/ve el/ sol, 10
y/ se/ lle/na/ de a/ro/mas/ mi i/lu/sión. 10
Re/cuer/do/ con/ ter/nu/ra/, na/tu/ra/le/za/ pu/ra/ 14
don/de/ for/mó/ mi/ cu/na/, di/vi/na/ ins/pi/ra/ción/. 14

Mi al/ma/ va/ tu/ ca/lle a/ re/co/rrer 9
tras/ el/ ni/ño/ que/ yo/ solía/ ser. 9
Fe/liz/ de ha/ber/ na/ci/do en/ mi/ pue/blo en/tre/ ro/cas 13
mi a/ma/do/ Za/pa/to/ca/, mi/ lin/do/ San/tan/der 13

Y/ sien/to el/ ai/re/ fres/co /ju/gan/do/ con/ mis/ ca/be/llos 15
Tu /gen/te ho/nes/ta y/ pu/ra ha/cia/ Dios/ sem/bran/do el/ de/sier/to, 15
y al/ ho/ri/zon/te /la es/tre/lla/ de/ vi/da, 11
tie/rra/ pro/me/ti/da/ quie/ro/ me/re/cer. 11

Al/ vol/ver/ a/ vi/vir 6
la/ pa/sión/ del/ pri/mer/ a/mor 8
que a es/con/di/das/ ro/bé 6
de/ los/ la/bios/ de a/que/lla/ flor 8.

Me/ pa/re/ce/ sen/tir/ 6
que/ so/na/ba y/ vi/bra/ba/ mi/ voz 9
son/ los/ ai/res/ de/ mi/ tie/rra/ que/ se/ fun/den/ con/ can/cio/nes 16
y en/ pa/si/llos/ y /can/cio/nes/ siem/bra a/mor. 11

Según la información en que se está basando este análisis debemos aumentar una sílaba a aquellos versos que terminen en palabras con acento agudo, debemos restar una sílaba a los versos que terminen con palabras consideradas esdrújulas y se dejan igual los versos que terminan con palabras graves. Según esto la división de las sílabas del poema queda de la siguiente manera:

Cuan/do al/ mo/rir/ la/ no/che/ vuel/ve el/ sol, 11
y/ se/ lle/na/ de a/ro/mas/ mi i/lu/sión. 11
Re/cuer/do/ con/ ter/nu/ra/, na/tu/ra/le/za/ pu/ra/ 14
don/de/ for/mó/ mi/ cu/na/, di/vi/na/ ins/pi/ra/ción/. 15

²⁷ Disponible en: <https://www.portaleducativo.net/octavo-basico/191/Analisis-del-poema>

Mi al/ma/ va/ tu/ ca/lle a/ re/co/rrer 10
tras/ el/ ni/ño/ que/ yo/ so/lía/ ser. 10
Fe/liz/ de ha/ber/ na/ci/do en/ mi/ pue/blo en/tre/ ro/cas 13
mi a/ma/do/ Za/pa/to/ca/, mi/ lin/do/ San/tan/der 14

Y/ sien/to el/ ai/re/ fres/co /ju/gan/do/ con/ mis/ ca/be/llos 15
Tu /gen/te ho/nes/ta y/ pu/ra ha/cia/ Dios/ sem/bran/do el/ de/sier/to, 15
y al/ ho/ri/zon/te /la es/tre/lla/ de/ vi/da, 11
tie/rra/ pro/me/ti/da/ quie/ro/ me/re/cer. 12

Al/ vol/ver/ a/ vi/vir 7
la/ pa/sión/ del/ pri/mer/ a/mor 9
que a es/con/di/das/ ro/bé 7
de/ los/ la/bios/ de a/que/lla/ flor 9.

Me/ pa/re/ce/ sen/tir/ 7
que/ so/na/ba y/ vi/bra/ba/ mi/ voz 10
son/ los/ ai/res/ de/ mi/ tie/rra/ que/ se/ fun/den/ con/ can/cio/nes 16
y en/ pa/si/llos/ y /can/cio/nes/ siem/bra a/mor. 12

En el poema anterior se han dividido las sílabas de los versos, respetando las sinalefas, sílabas de color verde, de igual manera se han subrayado en gris las estrofas y en rojo y azul las frases.

De acuerdo a esto podemos ver que este poema se divide en 5 estrofas, cada una de 4 versos, se pueden encontrar varios tipos de versos en este poema:

En la primera estrofa vemos que sus 2 primeros versos son mayores y sus dos últimos versos son complejos; en la estrofa dos sucede lo mismo en la tercera estrofa encontramos que uno de sus versos, el tercero, es mayor y los demás son complejos; la estrofa número 4 contiene versos de arte menor y mayor intercalados respectivamente, y por último, la estrofa 5 contiene uno los tres tipos de versos: el primero de arte menor, el segundo de arte mayor y el tercero y cuarto son complejos.

Las rimas se encuentran generalmente entre los versos 2 y 4. La primera estrofa presenta una rima consonante fonéticamente, ya que su escritura es diferente. **Sión** y **ción** estas dos sílabas están ubicadas en segundo y cuarto verso respectivamente. La estrofa segunda presenta la siguiente rima: **ser** y **der** es una rima asonante puesto que sus consonantes no son iguales, se ubica en los mismos versos de la anterior, segundo y cuarto. La estrofa número 3 no contiene rima. La cuarta contiene la rima en la segunda y cuarta línea entre la terminación de la palabra **flor** y **amor**, otra rima asonante. La última estrofa contiene la misma rima que la anterior, es decir, una rima asonante, esta se encuentra entre la palabra **voz** y **amor**, ubicadas en el segundo y cuarto verso.

Cuadro 4. Versiones de la obra “Aires de mi tierra”

N. º	Intérprete	Organología	Disponible en:
1	Seresta	Clarinete: Jaime Uribe Guitarra: José Revelo Tiple: John Jaime Villegas	https://www.youtube.com/watch?v=acKgxpQOE8
2	Ruth Marulanda Salazar y Jaime Llano Gonzáles	Piano: Ruth Marulanda Salazar Órgano: Jaime Llano Gonzáles	https://www.youtube.com/watch?v=U4eL_xBt7os
3	Ensamble Gáfaró	Tiple: Wilmer Lopez Bass: Wilson Fajardo Piano: Alex "chiquillo" Tumal Clarinete: Herman Fernando Carvajal	https://www.youtube.com/watch?v=DKd6y8G8ExI
4	Dúo clave	Flauta: Carmen Liliana Marulanda Tiple: Fabián Gallón	https://www.youtube.com/watch?v=BVnFBe43vs
5	Hermanos Sánchez Peña	Bajo: Felipe Andrés Sánchez Peña Tiple: Juan Pablo Sánchez Peña Requinto: Jesús Alejandro Sánchez Peña	https://www.youtube.com/watch?v=r_7G_DmXkOE
6	Estudiantina Entre tiempos	Tiple, guitarra, bandola y percusión.	https://www.youtube.com/watch?v=nQhdGzBPj9o
7	Jaime Llano	Órgano: Jaime Llano	álbum: a la manera de Jaime Llano ó https://www.youtube.com/watch?v=dq5NZI4iXnk

8	Jorge Eduardo Gonzales y Leonardo Echeverry	Tuba: Jorge Eduardo Gonzales Tiple: Leonardo Echeverry	https://www.youtube.com/watch?v=OX2wtMzKhy0
9	Gabriel Ángel Ruiz.	Cantante: Gabriel Ángel Ruiz	https://www.youtube.com/watch?v=Yk-u8K69zQM
10	Leidy Johana Méndez y Alejandro Sánchez Marín	Piano: Alejandro Sánchez Marín Clarinete: Leidy Johana Méndez	https://www.youtube.com/watch?v=k1vkDdi9HNq
11	Oscar Eduardo Ruiz	Guitarra: Oscar Eduardo Ruiz	https://www.youtube.com/watch?v=VTKxpIImqMI

6.4. DESCRIPCIÓN DE LAS VERSIONES DE LA OBRA “AIRES DE MI TIERRA”

6.4.1 Versión número 1. Para hacer esta versión se pensó primero que todo en conservar la melodía original porque es la esencia de la canción, la esencia de la obra, se dejó claro que la melodía debía de pasar por, al menos, dos voces y no quedar solamente en una, así que lo primero que se realizó fue copiar la melodía y dividirla, en las demás voces por eso la melodía de la parte A la lleva la voz 1, la melodía de la parte B se la encuentra en la voz 2 y la melodía de la sección 3 la desarrolla nuevamente la voz 1. Como segundo se decidió buscar otra tonalidad para aprovechar el registro de la flauta, por eso se hizo en Cm. El paso siguiente fue pensar la re armonización de la obra, la armonía final quedó de la siguiente manera:

Cuadro 5. Introducción en la versión 1 de la obra “Aires de mi tierra”

Compases versión 1	1	2	3	4	5	6	7
Armonía	i		iv9		V7		

La introducción solo aparece en la versión 1 de la obra, es una adición, la obra original no la contiene.

Cuadro 6. Armonía original y re armonización de la parte A en la versión 1 de la obra “Aires de mi tierra”

Compás	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Compases respecto a la versión 1	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23
Armonía original	V7	V7		i		V7/iv		iv		V		I		vii/V	V	i
Rearmonización	V7	V7		i		V7/iv		iv		V		I			i v i	i

Cuadro 7. Armonía original y re armonización de la parte B en la versión 1 de la obra “Aires de mi tierra”

Compás	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33
Compases respecto a la versión 1	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39
Armonía original		VII		VI III		V7		iv7 i	V/iv	iv		I		Vii arm		i
Rearmonización		iv7		III VII		Vii arm		i7		iv		i		Vii arm		i

Cuadro 8. Armonía original y re armonización de la parte C en la versión 1 de la obra “Aires de mi tierra”

Compás	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52
Compases respecto a la versión 1	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55
Armonía original		i						V								i
Rearmonización		i		III		Vsus/ V		vii°		V		V7		V9/ b6		

Compás	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68
Compases respecto a la versión 1	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71
Armonía original		i					V/iv	iv				i		V7		i
Rearmonización		i		III		v	III	iv				i		V7		i

Con la rearmonización se buscó variar algunos acordes, teniendo en cuenta las regiones tonales en que se ubica cada uno. No se incursionó mucho en la armonía contemporánea (extensiones de los acordes), lo más lejos que se llegó en este tema fue el uso de séptimas para dar sensación de densidad armónica.

Por otro lado, la textura manejada durante toda la primera versión fue melodía con acompañamiento, no hay segundas voces, contra melodías o segundas melodías, este arreglo es bastante denso, en especial, porque siento el registro grave de la flauta e despierta gran interés así que, se so, tal vez con demasía.

Ilustración 31. Acompañamiento de los compases 9 al 14 en la versión 1 de la obra “Aires de mi tierra”. Anexo E

En esta ilustración vemos que el registro de las tres flautas acompañantes no supera la primera octava de la flauta y la melodía no pasa de la segunda.

En la parte A se adicionó a manera de introducción campanas, estas duraron 6 compases y se movían por grados conjuntos, como se trabaja en la armonía clásica, en el séptimo compás se realizó el corte característico del ritmo de pasillo.

Ilustración 32. Introducción (compás 1 a 7) en la versión 1 de la obra “Aires de mi tierra” Anexo E

Flute 1

Flute 2

Flute 3

Flute 4

En la parte A del compás 15 en adelante las voces se mueven de manera diferente, cada una tiene un motivo diferente, se comienzan a manejar arpeggios, corcheas y el ritmo de pasillo.

Ilustración 33. Acompañamiento compás 15 al 23 en la versión 1 de la obra “Aires de mi tierra” Anexo E

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

To Coda

En la parte B se usaron cortes para dar contraste, un contraste que la melodía misma ofrece en relación a la parte anterior y en los finales de la semifrase se unían todas las voces en homofonía.

Ilustración 34. Acompañamiento compás 21 al 28 en la versión 1 de la obra “Aires de mi tierra” Anexo E

The musical score for Illustration 34 consists of two systems of four staves each, labeled Fl. 1, Fl. 2, Fl. 3, and Fl. 4. The first system covers measures 21 to 27, and the second system covers measures 28 to 32. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The notation is dense, with many beamed sixteenth and thirty-second notes, creating a complex, layered texture. The arrangement is described as 'cerrada' (closed), meaning the parts are closely interwoven. The second system (measures 28-32) shows a slight change in texture, with some measures featuring more sustained notes and others with lighter, more arpeggiated patterns.

La disposición del acompañamiento sigue siendo cerrada, además, aparecen 2 voces más en la armonía, lo que la hace aún más densa. En la segunda mitad de la parte B el acompañamiento es un poco más liviano, aparece un acompañamiento en arpeggios con notas del acorde en el compás 33, se mantienen los cortes y reaparece el ritmo de pasillo.

Ilustración 35. Acompañamiento compás 33 al 39 en la versión 1 de la obra “Aires de mi tierra” Anexo E

D.S. al Coda

Esta parte se repite 2 veces, ambas se ejecutan de la misma manera, sin cambios, tras hacer la repetición de la parte B se debe volver a ejecutar la partea A para así, llegar por fin a la parte C.

En esta parte la melodía se vuelve más lenta, los primeros compases, es decir, del compás 40 al compás 4 se trabaja el ritmo de pasillo, las corcheas con notas del acorde, estas hacen referencia a las maracas en el pasillo y un motivo nuevo presente en la voz segunda, esta es el patrón que normalmente trabajaría el redoblante.

Ilustración 36. Acompañamiento compás 40 al 47 en la versión 1 de la obra “Aires de mi tierra” Anexo E

0

Motivo redoblante

Para ejecutar el motivo del redoblante se debe utilizar una técnica conocida como “Frullato”. En la segunda mitad de la primera parte de esta sección, compás 49 al 55 el ritmo de pasillo se amplía y las corcheas siguen.

Ilustración 37. Acompañamiento compás 49 al 55 en la versión 1 de la obra “Aires de mi tierra” Anexo E

The musical score for Illustration 37 consists of four staves labeled Fl. 1, Fl. 2, Fl. 3, and Fl. 4. A blue box highlights a specific rhythmic pattern in Fl. 4, which is identified as "Ritmo de pasillo aumentado". The score is written in a key signature of two flats and a common time signature.

Hasta el final del arreglo solamente se encuentra un elemento nuevo que aparece el compás 65 y se mantiene hasta el final de la obra.

Ilustración 38. Acompañamiento compás 49 al 55 en la versión 1 de la obra “Aires de mi tierra” Anexo E

The musical score for Illustration 38 consists of four staves labeled Fl. 1, Fl. 2, Fl. 3, and Fl. 4. A blue box highlights a specific rhythmic pattern in Fl. 2, which is identified as "Elemento nuevo". The score is written in a key signature of two flats and a common time signature.

6.4.2 Descripción versión número dos de la obra “Aires de mi tierra”. Para realizar esta versión se tomaron en cuenta recomendaciones realizadas por un experto.

Se incluyó al inicio un solo de flauta, principalmente se pensó como un solo ad libitum, al inicio había muchas escalas cromáticas y figuras irregulares, pero poco a poco con la depuración del solo se cayó en cuenta de que las campanas, las cuales serían el acompañamiento armónico no funcionarían en un solo ad libitum, así que lo único que se quedó en el solo fue la primera parte. Lo más difícil de pensar el solo fue hacer que mantuviera un carácter “libre de tempo” pero que realmente se basara en uno para encajar con el acompañamiento que ofrecían las demás flautas, es por eso que aquí la velocidad varía de 170 a 108, el solo está basado en la melodía de la parte A. Este solo no resuelve, sino que, termina en un calderón en dominante para dar entrada al compás 18 en tempo de 170.

Ilustración 39. Calderón final del solo de flauta 1, compás 17, e inicio de la obra en tempo de pasillo, compas 18, en la versión 2 de la obra “Aires de mi tierra”. Anexo E



En esta versión se hace presente no solo el ritmo de pasillo, sino también, contra melodías, segunda voz y segundas melodías, cosa que no se trabajó en la versión 1. Para iniciar, en la parte A se usó el ritmo de pasillo, pero solo en la voz 4, se manejan más contra melodías para que la armonía no quedara tan densa.

Ilustración 40. Acompañamiento compases 19 al 28 en la versión 2 de la obra “Aires de mi tierra”. Anexo E

The musical score is divided into two systems. The first system contains measures 19 through 23, and the second system contains measures 24 through 28. Each system consists of four staves labeled Fl. 1, Fl. 2, Fl. 3, and Fl. 4. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. Flute 1 plays a melodic line with slurs and ties. Flute 2 has rests in measures 19-21 and enters in measure 22. Flute 3 and 4 play rhythmic accompaniment with slurs and accents. Dynamic markings include 'mp' (mezzo-piano) in measures 20, 21, and 25.

En la parte B se recató el acompañamiento de la versión 1, donde se presentaban los cortes, aparte de eso se agregó una segunda voz en la voz 3 a partir del compás 35. Esta segunda voz se pensó primero a una distancia de 3 por debajo y luego se decidió por hacerla invertida como está del compás 35 al 36 luego en el compás 39 se jugó con las notas del acorde.

Ilustración 41. Acompañamiento compases 19 al 28 en la versión 2 de la obra “Aires de mi tierra”. Anexo E

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

mf

pp

Segunda voz

Cortes

En esta versión no se colocaron barras de repetición para lograr que las repeticiones sonaran diferentes, se quería darle un aspecto fresco a la repetición de la melodía. Así que la parte B vuelve a aparecer en el compás 50, en esta el ritmo de pasillo no es tan estático, en esta sección se mueve en octavas y grados conjuntos, aquí desaparece la segunda voz.

Ilustración 42. Repetición de la parte B, compás 50, en la versión 2 de la obra “Aires de mi tierra”. Anexo E

mf

f

En la cuarta voz se aprecia que el ritmo de pasillo está a octavas. En los compases siguientes se trabajó con las escalas cromáticas para crear las contra melodías.

Ilustración 43. Escalas cromáticas, compás 53 y 54, en la versión 2 de la obra “Aires de mi tierra”. Anexo E

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

Escalas cromáticas

En el compás 66 vuelve a la parte A pero esta vez la melodía está una octava por encima y esta doblada una octava por debajo, para esta parte se pensó en acompañamiento de pasillo y corcheas que mantienen pedal en la fundamental del acorde que se trabaja en el compás.

Ilustración 44. Fragmento, compases 66 al 73, en la versión 2 de la obra “Aires de mi tierra”. Anexo E

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

Notas pedales

En el compás se desarrolló una contra melodía en la segunda voz. En la parte C se conservó la parte inicial y la parte final de la versión número 1, es decir, en los compases 82 al 89 y de los compases del 106 al 113, en estos últimos se incluyó una segunda voz que o estaba antes y se usó el acompañamiento de los últimos 8 compases de la versión 1. En los compases 92 al 97 se usó de nuevo el ritmo de pasillo aumentado y las corcheas, este acompañamiento se recuperó de la versión 1. Finalmente los compases del 98 al 105 trabajan el ritmo de pasillo contra corcheas.

Ilustración 45. Fragmento, compases 98 al 105, en la versión 2 de la obra “Aires de mi tierra”. Anexo E

La armonía de esta versión se basó en la progresión armónica mostrada en la descripción anterior, sin embargo, sufrió algunos cambios

Cuadro 9. Solo de la versión 2 de la obra “Aires de mi tierra”

Compases versión 2	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
Armonía	V7		i		V/iv			iv			V7		i		vii/V		V

Cuadro 10. Armonía versión 1 y versión 2 de la parte A de la obra “Aires de mi tierra”

Compases respecto a la versión 1	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23
Compases respecto de la versión 2	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33
Armonía versión 1	V7	V7		i		V7/iv		iv		V		i			i v i	i
Armonía versión 2	V7	V7		i		V7/iv		iv		V		i		vii/V	V	i

Cuadro 11. Armonía versión 1 y versión 2 de la parte B de la obra “Aires de mi tierra”

Compases respecto a la versión 1	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39
Compases respecto de la versión 2	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49
Armonía versión 1		iv7		III VII		Vii arm		i7		iv		i		Vii arm		i
Armonía versión 2		iv7		i VII		Vii arm		iv i		iv		i7		V		i

Esta parte está escrita 2 veces, sin embargo, se desarrolla bajo la misma armonía así que no hay necesidad de volverla a escribir, seguido a esto aparece escrita la parte A nuevamente, trabajando, de Gual manera, la misma armonía expuesta anteriormente. Es por esto que los compases del cuadro siguiente van a iniciar en un numero lejano al último compás del último cuadro.

Cuadro 12. Armonía versión 1 y versión 2 de la parte C de la obra “Aires de mi tierra”

Compases respecto a la versión 1	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55
Compases respecto de la versión 2	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97
Armonía versión 1		i		III		Vsus/ V		vii°		V		V7		V9/ b6		
Armonía versión 2		i		III		Vsus/ V		vii°		V		V7		V9/ b6		I

Compases respecto a la versión 1	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71
Compases respecto de la versión 2	98	99	100	101	102	103	104	105	106	107	108	109	110	111	112	113
Armonía versión 1		i		III		v	III	iv				i		V7		I
Armonía versión 2		i		III		v	vii°	iv		i				V7		i

Para concluir es sumamente importante resaltar que las articulaciones tuvieron gran relevancia en la realización de esta versión, se buscó marcar el ritmo de pasillo en cada una de las secciones para que la obra no perdiera su carácter y marcara las inflexiones de las frases con los reguladores filados.

6.4.3 Descripción de la versión número 3 de la obra “Aires de mi tierra”. En esta descripción no cambia el material de la segunda versión, sino que, solamente modifica algunos pasajes específicos del arreglo, se citan a continuación:

Ilustración 46. Fragmento, compases 82 al 86, en la versión 3 de la obra “Aires de mi tierra”. Anexo E

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

mf

En esta versión lo que se hizo fue octavar las notas de la segunda voz, lo que sucedió fue que no se tuvo en cuenta que el frullato en notas graves es muy difícil para flautistas de nivel intermedio.

Ilustración 47. Fragmento, compases 106 al 113, en la versión 3 de la obra “Aires de mi tierra”. Anexo E

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

mf

p

simile

110

En esta parte se cambiaron las corcheas que se encontraban en la voz 4 en los compases del 106 al 112 por negras, ya que manejar el ataque del registro grave en la flauta con esa figuración es muy difícil.

6.4 descripción de la versión número 4 de la obra “Aires de mi tierra”. Para esta versión se tomaron en cuenta algunas observaciones realizadas por un experto en el tema de las adaptaciones.

Una de las primeras observaciones se basó en la armonía, esta se encuentra en el compás número 79, en este compás se encontraba un acorde de séptimo de dominante, sin embargo, en la distribución de las voces se obvio la fundamental y la armonía estaba sustentada en base a un intervalo de sexta menor partiendo de do sostenido; esta situación se resolvió bajando el do sostenido a do natural y agregando un *divisi* en la flauta 2, donde esta realiza el ritmo de pasillo en fa sostenido.

Ilustración 48. Compás 79 de la obra “Aires de mi tierra”. Anexo E, lado izquierdo versión 3, lado derecho versión 4.



En el compás 22, a causa de un descuido, se puso un mi bemol en un acorde de dominante, do mayor con séptima menor, así que una de las recomendaciones fue subir medio tono esa nota, en otras palabras, fue colocar un mi becuadro.

Ilustración 49. Compás 22 de la obra “Aires de mi tierra”. Anexo E, lado izquierdo versión 3, lado derecho versión 4.



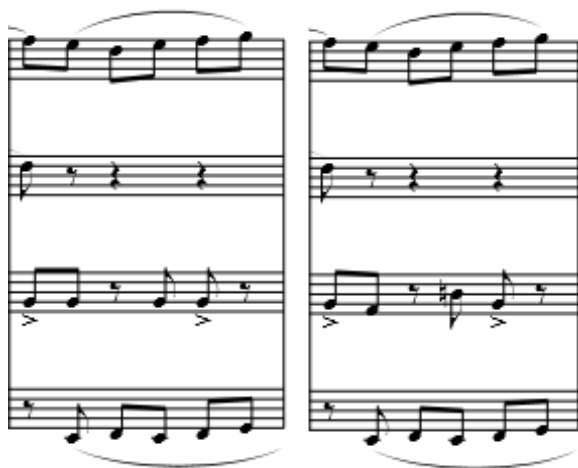
En el compás número 24 de la versión 3 se encuentra un acorde de subdominante, sin embargo, la función que se desarrolla allí es de dominante, por esto se cambiaron las voces.

Ilustración 50. Compás 24 de la obra “Aires de mi tierra”. Anexo E, lado izquierdo versión 3, lado derecho versión 4.



Lo que se hizo fue cambiar el bajo y la flauta dos para que se moviera con las notas de la dominante y no sonara fuera de la función armónica. En el compás 28 sucede algo similar, en este compás se encuentra un sol mayor, sin embargo, la nota si, la mediente, no aparece en ninguna de las voces así que la recomendación fue hacerla aparecer.

Ilustración 51. Compás 28 de la obra “Aires de mi tierra”. Anexo E, lado izquierdo versión 3, lado derecho versión 4.



En el compás 29 sucedió lo mismo que en el compás anterior, con la diferencia que en este caso faltaba, nada más y nada menos que, la tónica. Este caso se decidió hacer el arpegio de la función armónica en la flauta tres en vez de la nota mí que se tenía antes.

Ilustración 52. Compás 29 de la obra “Aires de mi tierra”. Anexo E, lado izquierdo versión 3, lado derecho versión 4.



En el compás 30 la voz del bajo estaba doblando a la octava a la voz primera, a causa de esto el experto propuso cambiarlo por una segunda voz; a causa de lo anterior se generó una segunda voz de la primera flauta, para no desaprovechar los recursos, aparte de esto, la voz 3 también sufrió cambios, esta voz quedó ejecutando el arpegio de la función armónica que se trabaja en el compás, al igual que el compás anterior.

Ilustración 53. Compás 30 de la obra “Aires de mi tierra”. Anexo E, lado izquierdo versión 3, lado derecho versión 4.



En el compás 33 se realizó una recomendación, buscando que el acorde quedara en estado fundamental y no en primera inversión, así que lo que se hizo fue adicionar la tónica del acorde.

Ilustración 54. Compás 33 de la obra “Aires de mi tierra”. Anexo E, lado izquierdo versión 3, lado derecho versión 4.



En este compás se hizo un cambio en la distribución de las voces segunda y cuarta para lograr que el acorde quedara en estado fundamental; la voz cuatro quedó haciendo la nota sol que anteriormente era ejecutada por la voz dos; en la voz dos la nota mi se octavó y se agregó la tónica del acorde.

En el compás 49 se encontró otra recomendación que hablaba sobre la disposición del acorde, el acorde en la versión 3 se encuentra en primera inversión y la recomendación proponía realizar el acorde en estado fundamental.

Ilustración 55. Compás 49 de la obra “Aires de mi tierra”. Anexo E, lado izquierdo versión 3, lado derecho versión 4.



Para resolver esta situación se octavó el mi, la mediante del acorde; aparte de eso se cambió de voz. Finalmente se puso la nota do en la voz tres, esto, para darle la inversión que se deseaba.

En el compás 65 ocurrió otro dilema con las inversiones, resulta que en este compás el acorde estaba en segunda inversión, siendo final de frase, esto daba inestabilidad a la resolución, para contrarrestar eso se solucionó cambiando la quinta por la tercera haciendo que el acorde quedara en primera inversión.

Ilustración 56. Compás 65 de la obra “Aires de mi tierra”. Anexo E, lado izquierdo versión 3, lado derecho versión 4.



En el compás 68 había un choque entre 2 notas que estaban ubicadas en la flauta 3 y la flauta 4, así que, se optó por redefinir la flauta 4 de la siguiente:

Ilustración 57. Compás 65 de la obra “Aires de mi tierra”. Anexo E, lado izquierdo versión 3, lado derecho versión 4.



En la imagen se ve el cambio en los dos últimos tiempos de la flauta 4, de esta manera el mi de la flauta 3 y el re de la flauta 4 que antes chocaban ya no lo hacen. Otra corrección la vemos en el compás 72 donde en la versión 3 se resuelve anticipadamente la dominante del cuarto grado, así que, la solución que se encontró fue retardar la dominante en el compás 72 logrando que esta resuelva en el compás 73

Ilustración 58. Compás 72 de la obra “Aires de mi tierra”. Anexo E, lado izquierdo versión 3, lado derecho versión 4.



En los compases 101 al 104, en la versión 3, se contaba con un intervalo de segunda menor entre la voz 4 y la voz 3, sin embargo, en uno de los aportes se determinaba que, aunque interesante, sonaba a equivocación, por ende se decidió octavar la flauta 3 para que la distancia entre ellas fuera de séptima menor.

Ilustración 59. Fragmento de los compases 101 al 104 de la obra “Aires de mi tierra”. Anexo E, arriba versión 3, abajo versión 4.



En los compases 111 a 112 ocurre una de las falencias que se han vuelto comunes en esta adaptación, la falta de inclusión de algunas notas importantes. La solución fue simple, agregar la nota que hacía falta, en este caso la nota si

Ilustración 60. Fragmento de los compases 111 al 112 de la obra “Aires de mi tierra”. Anexo E, en el lado izquierdo versión 3, en el lado derecho versión 4.



7. FORMA DE DISCUSIÓN DE RESULTADOS

La discusión de los resultados se realizará a partir del contraste de los aspectos teóricos y empíricos, con los hallazgos obtenidos durante la realización del trabajo y se presentarán según los capítulos:

7.1 ANÁLISIS MUSICAL.

Este análisis tuvo como base el libro “materiales básicos del análisis musical”, aunque este libro explica análisis de textura y análisis contrapuntístico se decidió trabajar solamente sobre: la armonía, la melodía, la forma y, en este caso, incluir una descripción sobre el uso del esquema rítmico en la obra.

En esta parte no se trabajó el contexto histórico de la obra ni la información general de esta, como si se hizo en uno de los antecedentes citados, la autora; Laura Otero, ha dado una amplia descripción sobre los autores y arreglistas de las obras que ella escogió, sin embargo, en este proyecto no se usó esa parte.

Al hablar de la realización del análisis musical, se encontró que en el trabajo de Laura Otero y Nelson Bohórquez se trabajaron aspectos similares, como el análisis armónico, melódico y lo que ellos llaman estructura de la obra, en este caso es el análisis formal, ellos realizaron la descripción del análisis por partes, iniciaron con la introducción, luego parte A, parte B y así sucesivamente, esto, coincidió con el trabajo actual.

A diferencia del trabajo de Wilmar Quiroga este trabajo realiza análisis de la obra a analizar y no una ficha y un breve comentario sobre la adaptación. El análisis propuesto en este proyecto es, en definitiva, mucho más detallado que los análisis de los trabajos anteriores.

7.2 DESCRIPCIÓN DEL PROCESO DE ANÁLISIS.

Se ha tomado la descripción del proceso de análisis como el espacio para describir como se pensó, desde que punto de vista se hizo el análisis, como se llegó a esos resultados, este capítulo, como se concibe en este proyecto no aparece en ninguno de los antecedentes, ninguno de ellos ha descrito como realizó el análisis, solamente han dado los resultados, el reporte final del análisis.

7.3 ADAPTACIÓN DE LA OBRA “AIRES DE MI TIERRA”.

Laura otero en alguna parte de su proyecto si se lamenta por no conocer la letra de una de las canciones de su arreglo pues la lengua no es común y dice que saber el significado de la letra es importante para saber que expresar. De igual manera la única que ha declarado haber buscado otras versiones ha sido ella. En este trabajo se ha hecho análisis sobre la poética de la obra y como se ve

reflejada en la música y a parte se ha realizado la búsqueda de algunas de las versiones existentes.

7.4 DESCRIPCIÓN DE LAS VERSIONES DE LA OBRA “AIRES DE MI TIERRA”.

En este punto hay grandes y notables diferencias, en la tesis de Laura Otero se han descrito las versiones de una manera más sensitiva, ella incluye más emociones a la hora de describir sus adaptaciones, no hay cuadros ni ilustraciones, son solamente palabras.

La diferencia principal, y más notable, es que ella describió acciones que sitúan al lector en un contexto, sus descripciones logran situar al lector en el momento en que ella estaba grabando y pensando sus adaptaciones, hace que el lector entre en su mente. A diferencia de la descripción que se expuso anteriormente. El lenguaje de esta es muy impersonal, siempre se refiere en tercera persona, permite al lector ver recursos y estrategias utilizadas en el momento, sin embargo, se decide reservar el contenido emocional. Se alcanzan a ver algunas intenciones y pensamientos, pero no la totalidad de ellos.

La descripción del trabajo de Wilmar Evaristo es totalmente diferente a la de Laura Otero, es mucho más concreta, adjunta una ficha de la adaptación y un comentario sobre apuntes técnicos, dificultades, posiciones, etc. Describe la adaptación mas no el proceso, no dice nada sobre cómo llegó a la adaptación. Se puede ver en general que estos dos proyectos, el de Laura y el de Wilmar presentan solamente una versión, solo presentan la descripción, en el caso de Laura, de cómo llego a ese resultado, y en el caso de Wilmar muestra lo que es el resultado. Este proyecto describe cada versión, cada uno de los intentos, cada propuesta antes de llegar a la verdadera, antes de llegar al resultado final.

8. CONCLUSIONES

- Respecto al análisis musical que se le aplicó a la obra “Aires de mi tierra” se encontró realmente aportante el libro “Materiales Básicos de Análisis Musical” del maestro Diego Roca ya que explica de manera acertada y concreta cada uno de los aspectos trabajados en esta etapa.
- Para describir el proceso de análisis fue de vital importancia toda la bibliografía que se buscó y que posteriormente se leyó, ya que generaron ideas pertinentes sobre como analizar y brindaron la posibilidad de pensar el análisis a través de pasos, estos posteriormente se plasmaron en uno de los capítulos de este proyecto
- Para realizar la adaptación las temáticas concernientes a las cátedras de estructuras musicales, dictadas en el programa, jugaron un papel bastante importante, puesto que, su contenido resultó ser bastante aportante a la hora de realizar esta.
- En lo referente a la descripción del proceso de adaptación, la interiorización de la obra y la vivencia a través de distintas versiones fueron claves para la parte narrativa, sin embargo, los temas tratados en cátedras teóricas como lo son análisis musical y estructuras musicales permitieron abrir la mente para escribir sobre la parte estructural de la versión realizada.
- Respecto al objetivo principal del proyecto se puede decir que ha sido logrado satisfactoriamente, se ha realizado lo planteado en el proyecto de manera completa.

9. RECOMENDACIONES

- Antes de adaptar una obra es necesario realizar un análisis, pues este permite al arreglista conocer los aspectos más importantes de la estructuración de la obra musical desde diferentes puntos de vista, en este caso desde la mirada armónica, rítmica, melódica y formal. El análisis causa gran impacto en la visualización de la obra, influye a la hora de pensar y realizar la adaptación.
- Antes de realizar una adaptación es de gran ayuda analizar música del mismo género o estilo, y no solamente el material físico sino también los registros sonoros, este tipo de contextualización ayuda a encontrar ideas y generar ideas útiles en la adaptación.
- Un paso importante en la realización de adaptaciones, siendo neófito en el tema, es contar con recomendaciones y asesorías de expertos, ellos nos guiarán siempre por un buen camino, es tarea nuestra borrar y reescribir, y por supuesto, aceptar de buena manera cualquier recomendación sobre nuestro trabajo.
- Sobre la búsqueda de literatura especializada se aconseja ahondar en cada uno de los aspectos a trabajar dentro del desarrollo de la versión, algunos de ellos podrían ser los aspectos armónicos, melódicos, rítmicos y formales como se trabajaron en este proyecto, o, incluir los aspectos que se crean pertinentes para que presenten una coherencia entre el desarrollo del trabajo y el marco teórico.

BIBLIOGRAFÍA

GARCÍA, Patricia. Las técnicas extendidas en la flauta.

WEBGRAFÍA

ALCALDIA DE BOGOTA [EN LINEA].
<http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=10571>. (Citado el 16 de octubre de 2016).

ARÉVALO, Azahara. Importancia del folklore musical como práctica educativa. En: LEEME. No 23. [En línea]. (junio de 2009). Disponible en: <http://musica.rediris.es/leeme/revista/arevalo09.pdf> (citado el 7 de octubre de 2016)

BENT, Ian. Analysis. Citado por SACHLÍ, Irina; SOLOMENIUK, Oleksandr y LITVIN, Irina. El análisis estructural de la música tradicional andina colombiana como herramienta para el estudio profesional. Pág 5. Disponible en: [file:///C:/Users/Usuario/Downloads/4044-11336-1-PB%20\(4\).pdf](file:///C:/Users/Usuario/Downloads/4044-11336-1-PB%20(4).pdf)

BREA, FEIJOO, José Manuel. Folklor Musical: de lo particular a lo universal. En: Filomusica [en línea]. (diciembre de 2007). Disponible en: <http://www.filomusica.com/filo86/folklore.html> (citado el 4 de enero de 2017)

Colombia.com. Colombia info- el torbellino [en línea]. <http://www.colombia.com/colombia-info/folclor-y-tradiciones/bailes-y-trajes-por-regiones/region-andina/>. (citado el 24 de octubre del 2016)

CONSERVATORIO DE MÚSICA JULIÁN AGUIRRE. Cuarteto de flautas. (En línea). disponible en: http://www.consaguirre.com.ar/organismos/cuarteto_flautas.html#adri. (citado el 16 de enero de 2017)

FERNÁNDEZ, Carlos Javier. La clase colectiva en los instrumentos de viento. En: Musicalia [en línea]. No 3. Disponible en: <http://www.csmcordoba.com/revista-musicalia/musicalia-numero-3/200-la-clase-colectiva-en-los-instrumentos-de-viento> (citado el 16 de octubre de 2016).

ITURRIA, Raúl. "tratado del folklore". Montevideo, 2006. Pág. 7. Recuperado en: <http://www.estudioshistoricos.org/libros/raul-iturria.pdf>

KUHN, Clemens. "Tratado de la Forma Musical". Recuperado en:
<https://docesonidos.wordpress.com/seccion-libre-off-topic/libros-de-armonia-contrapunto-formas-y-orquestacion/>

LOZANO CASTIBLANCO, Diego Armando. LOS RITMOS CORTESANOS DEL DEPARTAMENTO DEL CHOCÓ Una mirada a su folclore. Bogotá, 2011. 161 h. Trabajo de grado (licenciado en música). Universidad Pedagógica Nacional. Facultad de Bellas Artes. Disponible en:
http://www.danzaenred.com/sites/default/files/documentos/monografia_los_ritmos_cortesianos_del_choco_-_diego_lozano.pdf (citado el 13 de octubre de 2016)

OCAMPO LÓPEZ, Javier. Aires musicales del folclor boyacense. En: El pueblo boyacense y su folclor. [En línea]. N°9. Disponible en:
<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/folclor/pueboy/pueboy5i.htm#%2814%29> (citado el 24 de octubre de 2016)

Rivas. Francisco. Técnica. En: Músicos alados: Blog de biomusicología. [En línea]. Disponible en: <http://musicosalados.blogspot.com.co/2011/12/tecnica.html> (citado el 22 de octubre de 2017)

ROCA, Diego. "Materiales Básicos de Análisis Musical". Recuperado en:
https://acceda.ulpgc.es:8443/xmlui/bitstream/10553/11319/3/0694364_00000_0001.pdf

Santander. José Luis. Tips de Rearmonización. Disponible en:
<http://www.joseluissantander.cl/curriculum.html>

SHOENBERG. Arnold. "Fundamentos de la Composición Musical". Recuperado en:
https://monoskop.org/images/4/43/Schoenberg_Arnold_Fundamentos_de_la_composicion_musical.pdf

SUESCÚN, Rafael Ángel. "Gustavo Gómez Ardila: un maestro de la música andina colombiana". Pág. 138 - 151. Recuperado en:
<https://www.uis.edu.co/webUIS/es/mediosComunicacion/revistaSantander/revista4/gustavoGomezArdila.pdf>

ZAMACOIS, Joaquín. "Curso de Formas Musicales". Recuperado en:
https://drive.google.com/file/d/0B6NW_wyR5FAIRnFFUjVsZ0xfaFU/view.